MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

NÚMERO 4 • 2009

Instituto Brasileiro de Museus

SUMÁRIO

Musas, museus e ritmos

"Máquina de ritmo
Quem dança nessa dança digital
Será por exemplo que o meu surdo
Ficará mudo afinal
Pendurado como um dinossauro
No museu do carnaval
[...]
Máquina de ritmo
Que os pós-modernos hão de silenciar
Novos anjos do inferno
Vão por qualquer coisa em seu lugar
Quem sabe irão lhe trocar
Por um tal surdo mudo do museu."
(Gilberto Gil, *Banda Larga Cordel*)

Máquina de ritmos, melodias e harmonias é o que, de algum modo, o museu é, sendo também máquina (ou sistema) de narrativas capaz de colocar sobre as camadas de significados e funções — originalmente associadas aos objetos (bens culturais) — novas camadas de significados e funções. Sendo máquina de ritmos, o museu também é máquina de inventar tempos e espaços, capaz de produzir deslocamentos, estranhamentos, metamorfoses, avatares e reencarnações de sentidos.

São essas capacidades extraordinárias que permitem que o "surdo", que foi máquina de ritmo, seja incorporado ao museu do carnaval, lembrado por Gilberto Gil, e que lá fique "pendurado como um dinossauro" e, em certo sentido, fique "mudo"; mas, mesmo "mudo", num sentido, ele não deixará de falar, de cantar e encantar, em outro sentido.

Quando se observa com atenção, percebe-se que nos museus os objetos falam e exalam múltiplos sentidos e muitas vezes são sujeitos com vozes e vida social intensa, à revelia daqueles que gostariam de silenciá-los. Admitir que os objetos falam e exalam é admitir, sem medo, sem iconofobia, que eles podem ser sujeitos e podem atuar sobre os humanos e condicionar suas vidas.

As camadas de significados e funções atribuídas ao "surdo", poeticamente musealizado, transformam-no em documento, suporte de informação e objeto representacional: ele representa outros "surdos", representa um saber-fazer, uma perspectiva estética e criativa, uma época, uma prática cultural, uma tecnologia, uma tradição, um segmento social, o domínio de certas matérias primas e o gosto por certas cores e formas. Muitas perguntas poderão ser feitas ao "surdo" musealizado e todas servirão, no mínimo, para confirmar a sua inserção em uma determinada relação social, bem como a sua documentalidade, a sua testemunhalidade e a sua fidedignidade[1].

Todavia, mesmo musealizado, o "surdo" não terá perdido, como os apressados poderiam supor, a sua função original; no museu ela estará apenas anestesiada, adormecida, desencantada, aguardando um ligeiro toque (um beijo que seja) para se reencantar. A qualquer momento, o "surdo" que, em certo sentido, está mudo, entrando em contato com humanos criativos, poderá passar por uma nova metamorfose,

1 RUSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). *Produzindo o passado*, Brasiliense, São Paulo: 1984.

poderá ser iluminado por um avatar e voltar a falar em sua língua original.

Em espetáculo realizado no dia 15 de abril de 2008, no Coliseu de Lisboa, um dia antes de receber o título de *Doutor Honoris Causa em Museologia* pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Gilberto Gil anunciou que a inspiração para a música "Máquina de Ritmo", faixa 14 do CD *Banda Larga Cordel*, lançado em 2008, surgiu em Portugal, no Algarve, no momento em que ele contemplava de modo meditativo o ritmo e o movimento do mar.

Essa música inspirada e inspiradora, ela mesma uma máquina de ritmos, estimula o debate de temas como memória, cultura, poética, museu, educação, patrimônio, arte popular e arte contemporânea, política de acervos e trajetória dos objetos, processos de musealização e musealidade. De algum modo, esses e outros temas estão contemplados na presente edição de *MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, que também pode ser considerada uma máquina (ou sistema) de ritmos, melodias, harmonias, narrativas, tempos e espaços.

Assim como o museu, o "surdo" musealizado e a música, *MUSAS* só existe *em relação*, em contato, com o humano que toca, ouve, saboreia, vê, cheira, lê e imagina. Esse caminho propicia o entendimento de que *MUSAS* também é uma "Museália". Ela apresenta uma coleção de artigos, preserva e dinamiza uma prática social, estimula a produção de pesquisas e oferece a sua coleção para um público que ocupa um território indefinido e se desloca no tempo em direção ao amanhã.

A nossa revista continua avançando em diálogo com os avanços do campo museal. *MUSAS* número 4, que o leitor tem agora diante de si - como um objeto - é também o primeiro número da revista publicado sob a chancela do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a mais nova autarquia no âmbito do Ministério da Cultura, criada pela lei nº 11.906, de 20 de Janeiro de 2009.

As ações e atribuições que antes competiam ao Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan) passaram todas, além de um expressivo conjunto de novas atribuições, para essa jovem autarquia. Assim, o IBRAM, além de coordenar as ações da Política Nacional de Museus (PNM), lançada em maio de 2003, vai contribuir para o aprimoramento da configuração do campo museal e trabalhar para o desenvolvimento e a valorização da pesquisa museológica; para o estímulo e o apoio às práticas educacionais inovadoras; para o fomento à museologia social; para o incentivo e o diálogo com o campo da arte contemporânea; para o incremento das políticas de aquisição e preservação de acervos; e para o desenvolvimento de ações integradas entre os museus brasileiros.

Não temos a intenção de fazer aqui e agora uma análise da trajetória da Política Nacional de Museus de 2003 até a atualidade. Queremos registrar a criação do IBRAM e anunciar para o próximo número de *MUSAS* um exame em profundidade sobre o tema Política de Memória e de Museus, focalizando a criação do IBRAM e a instituição do Estatuto de Museus pela lei nº 11.904, de 20 de Janeiro de 2009.

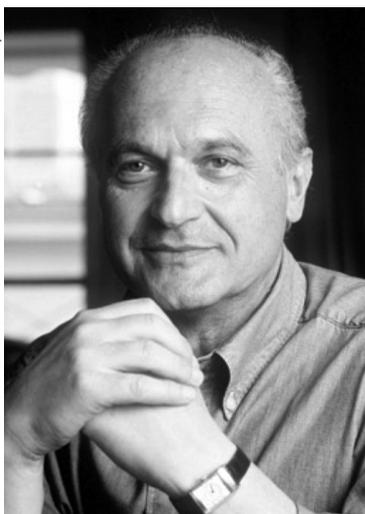
Conquistamos autonomia, ampliamos nossas possibilidades de trabalho, bem como nossa equipe e, em nossa perspectiva, melhoramos a revista MUSAS. Assim, inauguramos um novo ciclo, intensificamos os nossos fluxos e agradecemos aos apoios que nos ajudam a produzir futuros.

José do Nascimento Junior e Mario Chagas

Memória:
da liberdade à tirania

PIERRE NORA

Tradução: Claudia Storino, arquiteta e assessora para assuntos estratégicos do IBRAM.

Foto: Andersen/SIPA

Pierre Nora é um importante pensador cujas obras o vinculam à chamada "Nova História" (*nouvelle histoire*).Tornou-se uma referência para os historiadores franceses contemporâneos e é conhecido por seus trabalhos sobre a identidade e memória.

Em todo o mundo, estamos experimentando a emergência da memória. O fato é agora bem conhecido. Durante os últimos vinte a vinte e cinco anos, todos os países, todos os grupos sociais e étnicos, passaram por uma profunda mudança, mesmo uma revolução, no relacionamento tradicional que tem mantido com seu passado. Essa mudança tem adotado múltiplas e diferentes formas, dependendo de cada caso individual: uma crítica das versões oficiais da História; a recuperação dos traços de um passado que foi obliterado ou confiscado; o culto às "raízes", ondas comemorativas de sentimento; conflitos envolvendo lugares ou monumentos simbólicos; uma proliferação de museus; aumento da sensibilidade relativa à restrição de acesso ou à exploração de arquivos; uma renovação do apego àquilo que em inglês é chamado de *heritage* e em francês *patrimoine*; a regulamentação judicial do passado. Qualquer que seja a combinação desses elementos, é como uma onda de recordação que se espalhou através do mundo e que, em toda parte, liga firmemente a lealdade ao passado – real ou imaginário – e a sensação de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência. Memória e identidade.

Esse movimento é tão generalizado, profundamente enraizado, poderoso, que talvez valha a pena perguntar, mesmo brevemente, sobre as razões de sua ocorrência. De minha parte, eu veria duas razões principais e gostaria de submetê-las à discussão.

A primeira se refere ao que é agora geralmente chamado de "aceleração da História". Basicamente, essa expressão significa que o fenômeno mais contínuo e permanente não é a permanência e a continuidade, mas a mudança, e uma mudança que está afetando tudo mais e mais rapidamente. Nós ainda precisamos avaliar a magnitude das consequências dessa inversão pela recordação. Elas são fundamentais. Essa inversão destruiu a unidade do tempo histórico, a delicada linearidade que ligava o presente e o futuro com o passado.

De fato, era a ideia que uma sociedade, nação, grupo ou família formava de seu futuro que determinava o que se tinha de conservar do passado para se preparar para o futuro e que, por conseguinte, conferia o significado ao seu presente; ela representava um elemento unificador. Mas a absoluta incerteza que pesa hoje sobre o futuro cria para o presente – que, além disso, tem à sua disposição métodos de conservação sem precedentes e que está, ele mesmo, obcecado pela ideia de perda – uma obrigação de recordar. Isso exige que o presente acumule assiduamente, de maneira relativamente indiferenciada, todos os traços visíveis e todos os sinais materiais que constituem evidência e que vão fornecer evidência do que uma nação, um grupo, uma família é ou terá sido. Em outras palavras, isso assinala o fim de uma teleologia da História – o final de uma História cujo fim nos é familiar – o que sobrecarrega o presente com essa imperiosa "obrigação de recordar", da qual tanto ouvimos falar.

"...é como uma onda de recordação que se espalhou através do mundo e que, em toda parte, liga firmemente a lealdade ao passado – real ou imaginário – e a sensação de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência."

Contudo, ao mesmo tempo, essa aceleração ou mudança tem o efeito brutal de situar todo o passado a alguma distância – somos separados dele; na famosa formulação de um historiador inglês, Peter Laslett, é "este mundo que nós perdemos". Nós não vivemos mais nele espontaneamente; ele só se comunica conosco sob a forma de traços – traços, além do mais, que são misteriosos e que nós precisamos examinar, porque eles contêm precisamente o segredo do que nós somos, de nossa "identidade". Não nos situamos mais com os dois pés nesse passado; só conseguimos recuperá-lo por meio de uma operação de reconstrução – documental, arquivística, e monumental – o que transforma a "recordação", uma recordação que é ela mesma construída, no nome atual daquilo a que se referia simplesmente como "História".

Desse modo, o presente está sujeito a um duplo imperativo – um presente que é duplicado por sua própria consciência histórica. Esse duplo imperativo gerado pelo obscurecimento do futuro e pelo obscurecimento

do passado faz da recordação o elemento característico de nosso tempo. Estamos vivenciando seu "momento da memória". Não importa o quão veementemente se afirme a identidade e a determinação de lembrar, ele sugere uma profunda incerteza com relação à natureza dessa identidade e à veracidade de tal memória.

"A memória é um tipo de justiça. Em outras palavras, a memória lembra e a história esquece."

A segunda razão para esse surto de memória está ligada ao que se pode chamar, por analogia com a "aceleração" da História, de "democratização da História". Ela consiste no poderoso movimento de libertação e emancipação dos povos, grupos étnicos e mesmo indivíduos que têm um impacto sobre o mundo contemporâneo; dito de forma sucinta, temos testemunhado a rápida emergência de todas as formas de memória no caso de minorias, para as quais a recuperação de seu passado é parte integral da afirmação de sua identidade. Na maioria dos casos, a memória dessas minorias depende de três tipos de descolonização: a descolonização global, que deu a sociedades que estavam vegetando na inércia etnológica da opressão colonial acesso à consciência histórica e à recuperação ou fabricação da lembrança; nas sociedades tradicionais ocidentais, a descolonização interna de minorias sexuais, sociais, religiosas e provinciais, por meio da integração, para quem a afirmação de suas "memórias" – o que quer dizer, de fato, de sua própria História – é uma maneira conseguir para si o reconhecimento em sua singularidade pela comunidade em geral que tem até agora se recusado a admitir seus direitos; e, finalmente, com o fim dos regimes totalitários do século XX, a descolonização ideológica e a reemergência de povos com suas longas memórias tradicionais que tais regimes haviam confiscado, destruído ou manipulado: Rússia, Bálcãs, África.

A força explosiva gerada pelas memórias dessas minorias tem tido o efeito de modificar consideravelmente o respectivo *status* e também a relação recíproca entre História e recordação. Para ser mais exato, ela validou a própria noção de memória coletiva.

Comparada à História, que esteve sempre nas mãos dos poderosos, as autoridades intelectuais ou profissionais, a memória anda de mãos dadas com as prerrogativas das formas populares de protesto. Parecia ser a vingança dos pobres, dos oprimidos, dos desafortunados, a História daqueles que não tinham nenhum direito à História.

Até esse ponto, se a memória não tinha a verdade a seu lado, tinha ao menos a lealdade.

O que é novo, e isso está relacionado ao terrível infortúnio do século, é a reivindicação de uma verdade que é mais verdadeira do que a verdade da História. A memória é um tipo de justiça. Em outras palavras, a memória lembra e a História esquece. Hoje em dia, a História deve proporcionar o conhecimento, mas a memória dá o significado.

Toda a História, tendo se tornado uma disciplina com pretensões científicas, tem sido de fato construída até o presente contra a memória, a qual foi sempre considerada pessoal, psicológica, capciosa, baseada em nada além do testemunho. A História era o âmbito do coletivo, a lembrança do individual. A História era singular, a memória plural – devido ao seu caráter individual. A ideia de uma memória coletiva, que seja libertadora e inviolável, supõe uma inversão completa. Os indivíduos tinham suas memórias e os coletivos sua História. A ideia de que são os coletivos que têm uma memória implica numa profunda transformação do lugar dos indivíduos na sociedade e de sua relação com o coletivo; é lá que está o segredo, por trás da emergência misteriosa de algo mais: a identidade.

A noção de identidade tem efetivamente passado por uma metamorfose que é análoga e paralela à da memória; de noção individual, está se transformando em coletiva, e de subjetiva, está se tornando quase-formal e objetiva. Tradicionalmente, caracterizava a própria singularidade do indivíduo, a ponto de seu principal significado referir-se ao contexto policial ou administrativo: um registro em arquivo, uma cédula ou documento de identidade. Tornou-se uma categoria de grupo, uma forma de definição externa. "Uma pessoa não nasce mulher; torna-se mulher", escreveu Simone de Beauvoir em uma formulação que ficou famosa. É a formulação de todas as "identidades" criadas pela autoafirmação. A identidade, como a memória, é uma forma de dever. Sou ordenado a me tornar o que sou: um *corso*, um *judeu*, um *trabalhador*, um *argelino*, um *negro*. É ao nível da obrigação que o elo entre recordação e identidade é decisivamente forjado. Desse ponto em diante, ambas são controladas pelos mesmos mecanismos. As duas palavras são agora praticamente sinônimas e caracterizam uma nova economia de dinâmica social.

"A noção de identidade tem efetivamente passado por uma metamorfose que é análoga e paralela à da memória; de noção individual, está se transformando em coletiva, e de subjetiva, está se tornando quase-formal e objetiva."

Como a memória e pelas mesmas razões, a afirmação da identidade tem tido uma força positiva e libertadora. A autenticidade da identidade tem reforçado a veracidade da memória. Em que ponto esse princípio libertador vai mudar, de maneira que, tal como a memória, venha a se tornar uma forma de reclusão, de excluir outros, de fincar pé audaciosamente, um ato tirânico e por vezes violento, uma ruptura com tudo mais? É impossível definir esse momento na teoria, mas é certamente o que, na prática, podemos ver se estabelecendo pelo mundo afora. E é por isso que pertencemos àqueles que, tendo sido os primeiros a falar de um "dever de lembrar" há uns quinze ou vinte anos, estão agora argumentando a favor de um direito de lembrar, mas também a favor de um dever com relação à História.

O dever da História? Poder-se-ia, facilmente, voltar contra a História o julgamento que Nietzsche levantou contra a História, notadamente nas *Considerações extemporâneas*: "Há um grau de insônia, de ruminação, no sentido da História acima do qual um ser humano se descobre abalado e completamente destruído, quer diga respeito ao indivíduo, a um povo ou a uma civilização." O "momento da memória" exige uma grande atenção da parte do historiador, uma vez que está intimamente ligado à ideologia ora dominante dos direitos do homem e ao aumento de importância da dimensão étnica que caracteriza a sociedade contemporânea. O alijamento cada vez mais rápido do passado duplica seu distanciamento "mecânico" do perigo permanente do anacronismo e do moralismo, os dois principais inimigos da História.

Cautela profissional não é suficiente. A violência do século apenas tornou a ligação íntima que todo tipo de memória coletiva mantém com a violência histórica, quer dizer, com a morte e com a dívida dos viventes para com os mortos, mais intensa e mais presente. O reino da memória é, para a História, ao mesmo tempo uma negação e um desafio. Existe memória outra boa, justa e exata, além daquela de após o luto? Essa memória é outra coisa diferente da História? Mas a História, obrigada a se questionar e a se redefinir, sujeita-se à provocação e à tirania da memória.

Do site www.fl.ulaval.ca/celat/histoire.memoire (Université Laval / Chaire de Recherche du Canada en Histoire Comparé de la Mémoire)

Seminário:
Memory and History in French Historical Research During the 1980´s and 1990´s
África do Sul, 12-19 de agosto de 2000.

Notas sobre os arredores: patrimônio e novas tecnologias*

PETER VAN MENSCH

Museologia trata de musealização, que basicamente refere-se à criação do patrimônio. Em nossa sociedade, a musealização está institucionalizada num alto grau. Uma grande quantidade de instituições define patrimônio, isto é, o que é memória. É a isso que Halbwachs (1992) refere-se como memória histórica. Porém, existe também o patrimônio vivenciado por grupos de pessoas como memória coletiva; patrimônio que não é, pelo menos ainda, institucionalizado. Parte desta *memória coletiva* está ligada a lugares e coisas: os *lugares de memória*. Esses *lugares de memória* formam redes com múltiplas camadas. Um lugar poderia pertencer a redes diferentes; em outras palavras, poderia pertencer a parte da memória coletiva de diferentes grupos sociais. Seria possível que tal lugar já fosse reconhecido como memória histórica, mas esta poderia ser apenas uma das camadas de significado. A tecnologia moderna parece oferecer novas possibilidades não só para aumentar o acesso e a interpretação, mas também para fazer uma ponte entre memória histórica e memória coletiva, sem que a memória coletiva seja alienada ("roubada") daqueles a quem pertence.

Tradução: Paula Assunção dos Santos, museoóloga e professora de Museologia da Reinwardt Academy.

* Artigo baseado em uma palestra proferida no encontro "Museus do Futuro", Copenhagen, em 13 de junho de 2005 e publicado originalmente no *Nordisk Museologi 2005 (2): 17-27*. O autor procura fazer um inventário das diferentes iniciativas – de instituições e indivíduos – que visam aumentar o acesso e a interpretação do meio circundante como *mindscape*, rede(s) de *lugares de memória*[1] carregado de memória histórica e coletiva.

1 N. da T.: Do original em frances *Lieux de mémoire*.

A nova museologia sempre se preocupou com a atribuição de significado e com a pergunta de quem tem o controle desta atribuição. Uma das manifestações da prática da nova museologia é o *ecomuseu*. Um exame da amplitude e da natureza dos ecomuseus existentes no mundo sugere que a identidade cultural regional (e o orgulho dessa identidade), o sentido de comunidade, a necessidade de regeneração econômica e a potencial perda de "patrimônio" são as principais forças por trás da criação dos ecomuseus (Davis, 1999). As ideias-forças por trás da utilização de novas tecnologias no campo do patrimônio parecem comparáveis.

Varine (1988) oferece um plano de 4 pontos para os ecomuseus ou museus comunitários. Ele identifica quatro objetivos principais:

a) Ser um banco de dados e de objetos da ou para a comunidade.
b) Servir como um observatório de mudança (e ajudar a comunidade a lidar com as mudanças).
c) Transformar-se num laboratório — um ponto focal de encontros, discussões e novas iniciativas.
d) Ser uma vitrine – revelando a comunidade e a região aos visitantes.

É possível reconhecer os mesmos objetivos entre as novas iniciativas, que podem ser identificadas como materiais de um ecomuseu virtual. O conceito predominante é o da biografia cultural. Rooijakkers (1999) utiliza este termo em referência aos traços humanos na paisagem resultantes de ocupações, aproveitamento de terras, estradas e outras (infra) estruturas. Essas estruturas são a chave para apresentar os diferentes estilos de vida que variam de acordo com a época, o lugar e os grupos sociais e culturais. A cultura material dos utensílios domésticos, instrumentos, construções e obras de arte carregam testemunhos tangíveis dessas vidas, e que têm significado somente em seus contextos ecológicos e culturais. O enfoque invariável é a relação do homem com o mundo que o cerca. Isto inclui os ciclos de vida dos indivíduos, seres humanos de carne e osso, que se condensam – vistos sob uma perspectiva de longo prazo – em histórias acumuladas de famílias, vizinhanças, comunidades e regiões (Rooijakkers, 1999). Esta é a paisagem enquanto *mindscape*, isto é, uma categoria mental instrumentalizada por pessoas a fim de dar significado ao mundo em que vivem.

Coletando histórias

O Museu Amstelkring (também conhecido como *Ons' Lieve Heer op Solder*, "Nosso Senhor no Sótão") é um pequeno museu localizado no centro histórico de Amsterdam. Em 1661, esta casa do século XVII foi transformada em uma igreja romana católica secreta, numa época em que o reconhecimento público dessa religião era proibido na Holanda.

Em 1888, o prédio e seu interior foram musealizados. O museu atual usa a história do prédio para discutir a história do Catolicismo Romano nos Países Baixos. Em 2004, o museu organizou a exposição Van Doop tot Dood. Verhalen op Solder ("Do Batismo à Morte. Histórias no sótão"). Durante a exposição, visitantes foram convidados a contribuir contando uma história pessoal sobre os Sete Sacramentos (Oud & Oostdam, 2005). Objetos relacionados a essas histórias foram fotografados sobre um altar intitulado *Verhalen Altaar* ("Altar de Histórias"). As histórias coletadas foram apresentadas em um *website* especial (www.verhalenopsolder.nl). O projeto seguiu uma nova tendência entre os museus de usar a história oral como componente de exposições (Chew, 2002).

Imagine IC ("Imaginar a Identidade e a Cultura") é um centro para a representação visual da migração e das culturas, localizado no sudoeste de Amsterdam. O Imagine IC é a primeira organização cultural dos Países Baixos a enfatizar a cultura e a identidade dos migrantes de acordo com sua própria perspectiva. A organização convida as pessoas a descreverem suas histórias e cultura por meio de diversas atividades. Essas histórias são utilizadas para criar exposições, programas audiovisuais e produções digitais para novos e antigos habitantes da cidade (Seriese & Tangkau, 2003).

Em 2000, Stefan Olivier iniciou o projeto Bruxelles nous Appartient / Brussel behoort ons toe ("Bruxelas pertence a nós"). O projeto visa criar uma biografia da cidade por meio da coleta de histórias de seus habitantes. As pessoas são convidadas a entrevistar outras pessoas. Essas entrevistas, ou melhor, diálogos, são compartilhados no *site* bilíngue do projeto (www.bna-bbot.be).

Em 2004, O Museu Histórico de Amsterdam organizou uma exposição sobre a história de pessoas de uma região de Amsterdam chamada Oost ("Leste"). O título da exposição era *Het geheugen van Oost* ("A memória do Leste"). Parte do projeto referia-se à criação de um *site*, seguindo os

> ***"A tecnologia moderna parece oferecer novas possibilidades não só para aumentar o acesso e a interpretação, mas também para fazer uma ponte entre memória histórica e memória coletiva, sem que a memória coletiva seja alienada ('roubada') daqueles a quem pertence."***

mesmos princípios dos três projetos mencionados anteriormente (www.geheugenvanoost.nl). Até o momento, o *site* contém mais de quatrocentas histórias relacionadas a pessoas, artefatos e lugares (De Vreede, 2005).

Os quatro projetos procuram dar às pessoas a oportunidade de compartilhar suas histórias e seu patrimônio. Embora possam sofrer, eventualmente, a intervenção curatorial, as pessoas têm o controle da memória que desejam compartilhar. Participação e intercâmbio são facilitados pela infraestrutura (*interface*) oferecida pelo organizador. A mais-valia resulta da possibilidade de interação entre as histórias. Os projetos "Bruxelas pertence a nós" e "Memórias do Leste" oferecem material para uma biografia virtual da cidade ou de uma vizinhança. Os projetos do Imagine IC e "Histórias no sótão" enfocam as memórias coletivas de pessoas com experiências compartilhadas. Por meio das histórias, identidades pessoais são conectadas a identidades coletivas.

Psicogeografia

Muitas das histórias coletadas pelos projetos mencionados anteriormente relacionam-se com lugares. Há muito que a fábrica urbana (ou rural) de *lugares de memória* pessoais, ou sua ausência (o "fluido amniótico" dos surrealistas), tem fascinado artistas. Francesco Careri (2002) descreveu em detalhes como estruturas reais e virtuais da cidade tiveram um papel no Dadaismo, Futurismo, Surrealismo, Situacionismo e Land Art. O situacionista Guy Debord criou, em 1957, seu *Guia psicogeográfico de Paris*, um mapa que mostra a cidade filtrada pela experiência subjetiva, "medindo", baseando-se em si mesmo e em comparação com outros, as afeições e paixões que surgem ao visitar lugares e ouvir seus próprios impulsos (Careri, 2002:102).

Novas tecnologias, como a televisão, levaram Lucio Fontana a iniciar, em 1952, o "Manifesto del Movimento Spaziale per la televisione":

> "Pela primeira vez ao redor do mundo, nós, espacialistas, estamos utilizando a televisão para transmitir nossas novas formas de arte baseadas nos conceitos de espaço, entendido sob dois pontos de vista: o primeiro diz respeito a espaços que já foram considerados misteriosos, mas que agora são conhecidos e explorados, e que, por isso, usamos como material plástico; o segundo diz respeito aos espaços ainda desconhecidos do cosmos — espaços que tratamos como dados de intuição e mistério, o dado típico da arte como adivinhação. Para nós, a televisão é um meio pelo qual esperávamos para dar completude aos nossos conceitos. Estamos felizes que esta nossa manifestação espacial está sendo transmitida da Itália — uma manifestação destinada a renovar os campos da arte. É verdade que a arte é eterna, porém, sempre esteve amarrada à matéria, ao passo que nós queremos libertá-la da matéria. Através do espaço, nós queremos que ela consiga durar um milênio, mesmo numa transmissão de apenas um minuto. Nossas expressões artísticas multiplicam as linhas do horizonte ao infinito e em infinitas dimensões. Elas são uma forma de pesquisa para uma estética em que a pintura não é mais pintada, a escultura não é mais esculpida, e onde a página escrita abandona sua forma tipográfica. Nós espacialistas nos sentimos os artistas do presente, já que as conquistas da tecnologia agora estão a serviço da arte que professamos." (Bloem, 2005)

O interesse dos situacionistas na psicogeografia e a adoção de novas tecnologias pelos espacialistas retornam em uma série de projetos contemporâneos nos quais artistas exploram as camadas conscientes e inconscientes das geografias urbanas.

Graças às novas mídias locativas e ao interesse crescente de muitos artistas por questões sociais, obras psicogeográficas explodem pelo mundo. Um importante pólo dinamizador contemporâneo no momento é o norte-americano Glowlab, um órgão

Créditos: © Counts Media Inc.

Página inicial do projeto Seta Amarela (http://yellowarrow.net/v3/).

de fomento de Nova Iorque fundado em 2002, e que organiza e patrocina uma variedade de projetos (www.glowlab.com). Em 2005, a artista canadense Jillian McDonals criou um *site* que apresenta uma série de projetos psicogeográficos: Location is Everything ("Localização é tudo"), rhizome.org/art/exhibition/location_is_everything/home.html. Os artistas em Localizar é Tudo mapearam experiências pessoais e coletivas, alguns informados por fatores externos como dados climáticos ou referências da cultura pop, e outros deixando ao próprio mapa ou aos residentes a tarefa de informá-los. Da mesma forma como um pintor extrai imagem da tinta, o mapa, como vista aérea, é uma ferramenta locativa que permite artistas a liberarem informação sobre o espaço físico e psicológico de forma divertida ou poética.

Em 2003, Brigitte Bélanger criou com sua equipe (Bellissima) um Emotioneel Stadsplan ("Plano Emocional da Cidade") de Amsterdam. Por meio de um mapa interativo, (www.emotioneelstadsplan.nl), histórias são conectadas a lugares ou objetos específicos. É possível selecionar histórias pessoais com base em oito emoções (alegria, tristeza, orgulho, vergonha, culpa, pesar, raiva e medo), ou com base em dezoito temas (tais como, nascimento, morte, amor, mudança, inspiração, etc).

Em 2004, estudantes do LIACS Media Lab (Universidade de Leiden) criaram um *site* de Trading Places ("Troca de Lugares"), no endereço www.

trading-places.info. O *site* baseia-se em associações pessoais que alguém possa fazer com outras cidades, a partir de Amsterdam. O *site* sugere passeios pela cidade de Amsterdam partindo da sensação das pessoas de estarem, temporariamente, por um espaço de tempo, em outro lugar. "Não apenas o lugar em si, mas os prédios ou as pessoas são cruciais para aquela reminiscência; outras condições também são essenciais. Talvez a chuva forte o faça lembrar de como você estava perdido naquela cidade, andando sozinho. Ou o sol estava tão forte que você ficou feliz quando alcançou um lugar fresco, ou fez com que se sentisse de férias. Porém, não é apenas o clima que é importante para a sensação de estar temporariamente em outro lugar. A estação do ano, a hora, o dia da semana, etc, são, também, questões a serem consideradas. Somente no caso de todas as condições serem compatíveis com a experiência anterior é que será possível à cidade emergir subitamente, permitindo que você viaje pelo mundo."

"Graças às novas mídias locativas e ao interesse crescente de muitos artistas por questões sociais, obras psicogeográficas explodem pelo mundo."

In situ

A interpretação *in situ* (no próprio local, em latim) tem sua própria história. Os primeiros manuais, como *Understanding our surroundings* ("Entendendo nosso entorno", 1978), de Arthur Percival, já descrevem uma gama de mídias utilizada na interpretação do patrimônio urbano. Na década de 1990, uma nova tecnologia foi introduzida em Londres. Ao visitar Londres era possível, usando o telefone celular, ligar para certos números e obter diversos tipos de informações históricas, culturais ou relatos pessoais. O serviço ("Guidephone") não está mais disponível, porém a tecnologia ainda é usada em diferentes lugares. Ao celebrar o 200º aniversário de Hans Christian Andersen, a cidade dinamarquesa de Copenhagen criou o Hans Christian Andersens Fodspor ("As pegadas de Hans Christian Andersen" – um passeio sonoro pela Copenhagen do autor). O *tour* leva o visitante a 62 locais que tiveram importância na vida e na obra de Hans Christian Andersen. Em todas as paradas do roteiro, um painel fala sobre cada local na época de Andersen. Os painéis dão ainda números para os quais é possível ligar do telefone celular e entrar em contato direto com o autor, que – interpretado por atores – faz seu próprio relato sobre o local. Essas reproduções sonoras são interpretadas em inglês por *sir* Derek Jacobi e, em dinamarquês, por Lars Mikkelsen. A mesma visita pode ser feita virtualmente pela internet (www.goldendays.dk/HcaFodspor/gd_flash_da.html).

Em 2003, o sistema de audioguias por celular foi introduzido em Nova Iorque. Miles Kronby criou o projeto Talking Street (www.talkingstreet.com), que agora também oferece visitas com audioguias em Boston e Washington DC. Um exemplo é a visita Symbols of America ("Símbolos da América") pelo Washington Mall, narrado por Larry King. Além da narração de Larry King, é possível ouvir entrevistas com especialistas, textos dramáticos, depoimentos, vozes locais e a música do período.

Em alguns projetos, PDAs (computadores de dimensões reduzidas) substituem telefones celulares (Bishop, 2005), porém celulares de última geração oferecem novas possibilidades quando combinados com GPS. O GPS (sigla em inglês para Global Positioning System, ou seja, Sistema de Posicionamento Global) – disponível desde 2000 – permite disponibilizar a informação no lugar certo e na hora certa. A Waag Society (Amsterdam) lançou em fevereiro de 2005 um jogo sobre a cidade para estudantes entre 12 e 14 anos, utilizando telefones celulares (UMTS) e tecnologia GPS. No jogo *Frequency 1550*, estudantes são transportados para a Amsterdam medieval de 1550 por meio de uma mídia familiar a esta faixa etária: o telefone celular. Vivendo o papel de peregrinos, os estudantes navegam pela cidade utilizando um mapa de 1550. Durante o passeio, eles recebem informações sobre a cidade e eventos históricos. Essas informações são fornecidas pelo arquivo municipal (Amsterdam Gemeentearchief). Os estudantes recebem sugestões e executam ações por meio de seus telefones, como, por exemplo, tirar fotografias.

Uma utilização mais avançada de "mídia locativa" foi desenvolvida pelo Mobile Bristol Center. O centro desenvolve paisagens digitais que recobrem o mundo físico. Andando por esses locais, o visitante pode desfrutar da ambiência sonora do ambiente, da paisagem, e interagir, por meio de dispositivos acionados pela presença ou ação dos visitantes. A paisagem digital é formada a partir de um conjunto dinâmico e sobreposto de *mediascapes* — combinações sensíveis ao contexto, de mídia digital e de interações, criadas e ativadas por diversos meios.

Entre abril e maio de 2004, o Mobile Bristol testou uma versão do "Riot 1831". Equipado com uma mochila e *headphones*, o visitante vivencia os distúrbios de 1831 na Queen Square, em Bristol. Em 1831, o Parlamento vetou uma reforma eleitoral e o direito ao voto foi mais uma vez negado ao homem comum. Houve um levante e milhares de pessoas tomaram a praça Queen Square, no coração da cidade, para dar vazão à sua fúria. Enquanto o visitante caminha, seu movimento aciona diferentes partes do mecanismo; quanto mais ele caminha, maiores serão as descobertas. Ouve-se as vozes das pessoas no tumulto durante os saques dos prédios, vê-se as chamas dos prédios incendiados e "acompanha-se" os comerciantes que tentam se salvar e os guardas que atacam a multidão com os sabres. Alterando sua posição, o visitante mantém o controle sobre quem vê e sobre aquilo que ouve. Arte e tecnologia o imergiram no evento histórico e possibilitaram sua "participação" nele.

Psicogeografia *in situ*

Em maio de 2005, o Museu de Copenhagen lançou uma série de seis passeios com audioguia pelo bairro de Vesterbro. O bairro vive um período de transição. Inicialmente um bairro operário com uma grande quantidade de problemas sociais, a área passa por uma renovação intensa que vem atraindo estudantes e famílias mais jovens. Os passeios com audioguia seguem essa transição através da visão de seis indivíduos que têm uma relação pessoal com o lugar. Suas histórias podem ser baixadas de *sites*,

e aparelhos de Mp3 também ficam disponíveis no museu (localizado na mesma área).

Os passeios com o audioguia de Vesterbro permitem que histórias pessoais e realidade histórica se encontrem e se misturem. Durante um período de 15 a 40 minutos, o visitante encontra-se mergulhado no mundo do contador da história. Isso corresponde a conectar o Imagine IC e o projeto Bruxelas Pertence a Nós à interpretação *in situ*. A variação *in situ* dos projetos Histórias no Sótão e Memórias do Leste é o projeto canadense Murmúrio[2] (www.murmurtoronto.ca). Em 2003, Shawn Micallef, James Roussel e Gabe Sawhney iniciaram um projeto que explora histórias pessoais ligadas a localidades da cidade de Toronto. O projeto consiste em espalhar placas com números de telefones em um determinado bairro. Quem telefonar para o número por celular poderá ouvir um relato sobre o local, que foi gravado e arquivado por alguém que deseja compartilhar sua história. A placa com o número de telefone fica posicionada o mais perto possível dos locais onde ocorreram os eventos do relato.

Um projeto similar que envereda pelos "arredores" é o Yellow Arrow ("Seta Amarela"), lançado em 2004 (www.yellowarrow.org). Assim como o Murmúrio, o Seta Amarela deseja "transformar a experiência humana, modificando a forma como as pessoas olham para seu entorno". Os participantes espalham setas amarelas a fim de chamar a atenção para diferentes locais. Ao enviar uma mensagem de texto de um telefone celular para o número Seta Amarela que começa com o código da seta, os participantes da Seta Amarela estão essencialmente gravando um pensamento sobre o ponto no qual colocaram sua seta adesiva. As mensagens vão de curtos fragmentos poéticos a histórias pessoais e convites à ação, como em um jogo. Quando outra pessoa encontra a seta amarela, ela envia o código da seta para o número Seta Amarela e recebe imediatamente a mensagem referente àquela seta em seu telefone celular. O *site* yellowarrow.net estende essa "troca de comentários", permitindo que os participantes façam adições às suas setas incluindo fotos e mapas na galeria *online* de Setas Amarelas espalhadas pelo mundo.

Em dezembro de 2004, John Geraci, formado na Universidade de Nova Iorque, lançou a Grafedia (www.grafedia.net). Com a Grafedia, toda superfície tem o potencial de se tornar uma *home page*, e o mundo físico pode unir-se à internet. Os participantes da Grafedia criam textos de *hyperlink*

2 (N. da T.): *Murmur*, em inglês.

a todo momento e em qualquer lugar, escrevendo e/ou selecionando uma palavra e adicionando um sublinhado azul. Isto pode ser feito em qualquer lugar — paredes, ruas ou calçadas. A Grafedia também pode ser escrita em cartas ou cartões postais, ou pode, por exemplo, ser "tatuada" no corpo. Uma vez que um exemplo de grafedia é identificado, pode-se recuperar o conteúdo relativo ao texto, enviando uma mensagem de aparelhos sem fio (celulares, PDAs, etc) endereçada à palavra sublinhada, junto ao endereço eletrônico @grafedia.net. Assim, se alguém viu uma mensagem grafedia com a palavra amor sublinhada em azul, por exemplo, pode enviar uma mensagem de um aparelho sem fio para amor@grafedia.net e receber o conteúdo relacionado.

Um crescente número de projetos usa novas tecnologias para questionar a autoridade de instituições de arte e patrimônio. Quando um objeto se torna arte? O que cria um marco de referência? Quem determina seu valor? Os projetos baseiam-se na suposição de que todo mundo tem uma história, e que as próprias pessoas decidem que histórias devem ser preservadas. "Achamos que as pessoas subestimam as histórias que têm — se algo tem algum significado para você, outras pessoas querem e até precisam saber disso", conforme dito no *site* do Murmúrio. E em outra parte: "Ao contribuir com uma história, você acrescenta sua voz ao discurso público e registra a sua visão do que a cidade é."

A Cidade Lenta

Shawn Micallef, um dos criadores do Murmúrio, considera o projeto um antídoto ao bombardeio do marketing: "Somos constantemente atacados por anúncios, querendo que você compre e faça coisas, mas, na verdade, não é esse o tipo de informação que você quer ouvir. Está borbulhando nas ruas – vendendo, não coisas, mas experiências e pessoas; vendendo você a seus vizinhos. Uma pessoa não é uma máquina de coca-cola falante" (Pugh, 2004). Passeios descompromissados, assistir, ouvir e imaginar sem compromisso é a proposta central do Murmúrio. A figura observadora e sem destino do *flaneur*, descrita pelo filósofo Walter Benjamin, também é importante para a proposta do Murmúrio. Segundo Micallef, discar para uma história significa "sair da rotina diária e ver a cidade por um ângulo diferente". Ele acrescenta que o trabalho do grupo "não é uma coisa linear a ser utilizada de uma forma determinada. Você pode sair do metrô e

"Os projetos baseiam-se na suposição de que todo mundo tem uma história, e que as próprias pessoas decidem que histórias devem ser preservadas."

ouvir uma história ou deixa-se conduzir por elas. "As histórias não são numeradas, não há uma ordem correta ou incorreta para ouvi-las."

Essas ideias se aproximam do conceito de Slow City ("Cidade Lenta"). Chamada de Cittaslow na Itália, seu país de origem, Cidade Lenta é fruto de outro movimento, o Slow Food (o contrário de *fast food*, "refeição rápida", em inglês). A Associação Italiana de Slow Food foi iniciada em 1986, em Barolo, por Carlo Petrini, um escritor incomodado pela incursão das redes norte-americanas de *fast food* em Roma. Seu manifesto lamentava o fato de que "estamos escravizados pela pressa e todos sucumbimos ao mesmo vírus insidioso: vida apressada (*fast life*), que nos força a comer os produtos destas redes, que diminuem as oportunidades de conversação, de comunhão, de reflexão silenciosa e de prazer sensorial, trapaceando, assim, as fomes da alma" (Swift, 2005). Em Orvieto, Itália, o movimento Slow Food teve seu primeiro encontro em 1999. Seu estatuto identifica a globalização como um fenômeno que, ao passo que oferece "uma excelente oportunidade de intercâmbio e difusão... tende a eliminar diferenças e a mascarar as características peculiares de realidades singulares". Os sete objetivos específicos das cidades, no movimento Cidades Lentas, incluem a ênfase na recuperação e reutilização de métodos para "manter e desenvolver as características do entorno e da fábrica urbana", salvaguardando "a produção autóctone, enraizada na cultura e tradição, que contribui com a tipificação de uma área, mantendo seus costumes, e promovendo ocasiões e espaços privilegiados para o contato direto entre consumidores, produtores e fornecedores de qualidade", bem como a promoção da "qualidade do conviver".

Contar histórias faz parte de uma longa tradição de proporcionar *insights* e entendimento. Ouvir histórias da forma como são apresentadas pelo Murmúrio e pelo Seta Amarela é como andar pela cidade na companhia dos moradores que conhecem essas histórias. Ao vivenciar essas histórias, as pessoas podem desenvolver uma nova intimidade com os *lugares de memória* da cidade: uma vez que a história se agrega a um lugar, este ganha um novo significado e não é mais possível ignorá-lo ou esquecê-lo.

Biografia cultural

Todos estes projetos fornecem material para a biografia cultural de uma região. Tradicionalmente, biografias culturais ficam fragmentadas e dispersas por um grande número de instituições de patrimônio. Memórias coletivas geralmente passam ao largo do interesse do visitante. Muitos dos projetos mencionados têm por finalidade identificar memórias coletivas para desenvolver metodologias e compartilhar essas histórias. Novas tecnologias também criam oportunidades para uma abordagem interativa com o patrimônio institucionalizado (memória histórica). Um exemplo é o Sense of Place South East, ou o Sentimento do Sudeste", em uma tradução aproximada (www.sopse.org.uk). Trata-se de um consórcio de museus e bibliotecas municipais na região sudeste da Inglaterra. Os parceiros do SoPSE (Instituições culturais e aristocráticas dos condados que formam a região) combinaram forças para criar seus *sites* a partir de uma plataforma compartilhada, utilizando um sistema de gerenciamento de conteúdo que possibilita o acesso a bancos de dados *online*. O projeto compreende um portal e uma série de micro-sites, incluindo "Greenham – a common inheritance", "Hantsphere", "Slough History online", "The Huntley

& Palmers Collection" e "Thames Pilot". Cada microsite proporciona uma busca completa por imagens e informações de bibliotecas, museus, arquivos e jornais locais, além de uma série de organizações, entremeadas por relatos e narrativas.

A Identity Factory Southeast ("Fábrica de Identidade do Sudeste", IDZO, na sigla em holandês), cria uma infraestrutura cultural nas regiões de Kempenland e Meijerij, no sudeste da província de Noord Brabant, nos Países Baixos. Essa infraestrutura lembra o Sentimento do Sudeste. Um sistema de gerenciamento de conteúdo, chamado de Core, foi criado para otimizar o uso de objetos dentro (e fora) de instituições de patrimônio e de eventos em vários estágios, bem como aspectos da paisagem e particularidades de História Natural, ou ainda o uso de instalações recreativas e turísticas espalhadas por toda a área.

Não são os expositores/provedores, mas sim os visitantes/navegadores as figuras centrais. Eles adaptam a cadeia de exposições e *sites*, a partir de módulos, a uma gama de roteiros personalizados. O que a IDZO apresenta não é de fato uma forma pronta, mas uma infraestrutura de módulos que pode ser configurada em inúmeras direções. O objetivo do projeto é desenvolver uma interface adequada para conectar o sistema de gerenciamento a partir do próprio telefone celular do visitante. Com um aparelho GPS, o visitante tem acesso a toda informação disponível *in situ*. A informação será fornecida em camadas, deixando o visitante escolher até onde quer ir. O sistema também sugerirá temas, conduzindo o visitante pela região.

É claro que a biografia cultural da região é, em primeiro lugar, uma história humana que não pode ser mostrada sem as pessoas da própria região. A participação dos próprios moradores possui, assim, importância fundamental. Eles devem, sobretudo, ser capazes de se identificar com os módulos da IDZO (por esse motivo, um programa de ego-documentos faz parte do projeto).

Uma preocupação secundária, porém importante, são os turistas "estrangeiros". Para estes, uma região com uma base sólida de atividades culturais, com a qual as pessoas têm afinidade e da qual se orgulham por ser sua "própria" civilização em todas as suas formas (refinado e vulgar, rural e urbano, provinciano e metropolitano, legal e transgressor, comum e pervertido, ortodoxo e herético, global e local, histórico e contemporâneo), vai além da inofensiva imagem dos clichês com histórias prontas, chegando assim num lugar de experiências genuínas. Afinal, o indivíduo quer uma oferta flexível e de alta qualidade que pode ser personalizada da melhor maneira possível. Conexões claras entre os diferentes bens e recursos formados pelo conceito da biografia cultural regional proporcionam um valor extra fundamental para a estadia do turista. Desta forma, uma região como Kempenland pode se posicionar no universo cultural como um contraponto a várias ofertas comerciais e imaginativas (Rooijakkers, 1999).

Software social

A era "pós-PC" da computação ubíqua é impulsionada por um rápido crescimento dos aparelhos portáteis e utensílios de informação cada vez mais baratos, mais eficientes energeticamente, interativos, configuráveis pela internet e conectados ininterruptamente (Geser & Pereira eds. 2004b: 27). Sobretudo, os aparelhos portáteis do futuro terão mais capacidade de processamento assim como memória dinâmica, aceleradores multimídia que permitem ter uma experiência visual muito

mais rica e múltiplos tipos de operação sem fio. Interfaces multimodais possibilitarão que controlemos e interajamos com os meios circundantes num grau considerável e com várias mídias de maneira natural e personalizada (*loc. cit.*: 29). Isso desafiará nosso conceito de patrimônio e nossa relação com as memórias histórica e coletiva.

Os exemplos mencionados nesse artigo demonstram o potencial das novas tecnologias ao relacionar memória histórica e memória coletiva. No entanto, esses projetos raramente são interativos. Uma pessoa pode ouvir a histórias e, por sua vez, adicionar sua própria história. Talvez os projetos pudessem ser enriquecidos com interfaces que facilitassem ou encorajassem a interação conversacional. Esse tipo de aplicativo tem sido descrito como "software social" (Boyd, 2003). Segundo Stowe Boyd, o software social deve comportar interações conversacionais entre indivíduos ou grupos, incluindo conversas em tempo real e "slow time", bem como mensagens instantâneas e espaços de trabalho colaborativo respectivamente; o software também deve comportar ainda um retorno social que permita a um grupo avaliar a contribuição de outros; e deve também comportar redes sociais para explicitamente criar e gerenciar uma expressão digital do relacionamento entre pessoas, ajundando-as a construir novos relacionamentos. "O software social reflete a 'substância' que surge da interação entre pessoas", escreve Boyd. "Não tem a ver com controle, tem a ver com coevolução: as pessoas em contato pessoal, interagindo em direção aos seus próprios objetivos, influenciando-se entre si." Museologia é sobre musealização, porém todo patrimônio é criado pelas pessoas. É um processo coletivo. Qualquer nova tecnologia que sustenta o acesso e a interpretação deve respeitar isso.

Post scriptum

Esse artigo beneficiou-se muito do trabalho de alguns dos meus estudantes da Reinwadrt Academy e da Universidade de Amsterdam. Irina Leifer (Reinwardt Academy) apresentou-me o projeto Seta Amarela e inspirou-me ao mostrar a forte afinidade entre este e o projeto Murmúrio com o movimento Cidade Lenta. Karen van Hameren (Reinwardt Academie) pesquisou comunidades da internet e as novas definições de patrimônio e identidade nesse contexto. Foi ela que me apresentou ao conceito de "software social". Eefje de Groot (Universidade de Amsterdam) escreveu um estudo excelente sobre o Sagensafari, explorando noções de memória e lugar. Trata-se de um projeto cujo objetivo é conectar lendas locais à paisagem para vivenciá-las de forma integrada. Também agradeço aos meus colegas Theo Thomassen e Nico Halbertsma pelas muitas discussões que tivemos a respeito de patrimônio e e-cultura.

Esse artigo também beneficiou-se do trabalho do DigiCULT. Trata-se de um projeto no âmbito do Information Society Technologies (IST), iniciado pela Comissão Europeia, DG Information Society (Unidade D2: Cultural Heritage Applications). Seus informativos, *newsletters*, relatórios, artigos e publicações representam fontes de consulta inestimáveis para todos aqueles interessados nas questões discutidas nesse ensaio.

Dr. Peter van Mensch é professor de Patrimônio Cultural na Reinwardt Academy. A Reinwardt Academy é a Faculdade de Museologia da Escola Superior de Artes de Amsterdam.
E-mail: p.vanmensch@ahk.nl.

BIBLIOGRAFIA

BISHOP, L.: "Tour de force". *Attractions Management* (72). 2005.

BLOEM, M.: "Fontana en het Manifesto del Movimento Spaziale per la televisione". *De Witte Raaf* (117): 2. 2005.

BOYD, S.: "Are you ready for social software?". *Darwin Magazine 2003*. (http://www.darwinmag.com/read/050103/social.html).

CARERI, F.: *Walkscapes. Walking as an aesthetic practice*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona 2002.

CHEW, R.: "Collected stories: the rise of oral history in museum exhibitions". *Museum News* 81 (6). 2002, p. 30-37.

DAVIS, P.: *Ecomuseums. A sense of place*. Leicester University Press: London, 1999.

GESER, G. & J. Pereira (eds.): *Virtual communities and collaboration in the heritage sector*. DigiCULT Thematic Issue 5. DigiCULT/Salzburg Research: Salzburg, 2004 (a).

GESER, G. & J. Pereira (eds.): *The future digital heritage space. An expedition report*. DigiCULT Thematic Issue 7. DigiCULT/Salzburg Research: Salzburg, 2004 (b).

HALBWACHS, M. 1992: *On collective memory*. The University of Chicago Press: Chicago, 1992.

KEENAN, E.: *Marking time. Do you ever feel like nothing really ever happened in Toronto? There's a reason* (http://eye.net/eye/issue/issue_07.01.04/city/marking.html). 2004.

OUD, W. & R. Oostdam: *Persoonlijke verhalen in Ons' Lieve Heer op Solder. Onderzoek naar interactieve publieksbegeleiding in Museum Amstelkring, Ons' Lieve Heer op Solder*. SCO-Kohnstamm Instituut: Amsterdam, 2005.

PERCIVAL, A.: *Understanding our surroundings*. London, 1978.

POPE, S.: *The shape of locative media* (http://www.metamute.com/look/article.tpl?IdLanguage=1&IdPublication=1&NrIssue=29&NrSection=10&NrArticle=1477). 2005.

PUGH, A.: *Flâneur by phone. The [murmur] project brings cellular psychogeography to the Annex* (http://www.eye.net/eye/issue/issue_08.19.04/city/murmur.html). 2004.

ROOIJAKKERS, G.: "Identity Factory Southeast. Towards a flexible cultural leisure infrastructure" in Dodd, D. and Hemel, A. van (eds.): *Planning cultural tourism in Europe: a presentation of theories and cases*. Boekmanstichting: Amsterdam, 1999, pp. 102-111. Also available at: http://www.finnica.fi/seminaari/99/luennot/rooijakk.htm.

SERIESE, E. & M. Tangkau: *Verhalen vangen. Verzamelen, ontsluiten en presenteren van immaterieel cultureel erfgoed*. Imagine IC: Amsterdam, 2003.

SWIFT, N.: *Slow Cities movement offers alternative to global mediocrity* (http://www.citymayors.com/environment/slow_cities.html). 2005.

VARINE, H. de: 'Rethinking the museum concept' in Gjestrum, J. A. and Maure, M. (eds.) *Okomuseumsboka - identitet, okologi, deltakelse*. ICOM: Tromso, 1988, pp. 33 – 40.

VREEDE, M. de (ed.): *Blauwdruk. Vier musea en social inclusion*, Nederlandse Museumvereniging, Amsterdam, 2005.

SITES

Bruxelles nous appartient - www.bna-bbot.be
DigiCULT - www.digicult.info
Emotioneel Stadsplan - www.emotioneelstadsplan.nl
Frequency 1550 - http://freq1550.waag.org
Geheugen van Oost - www.geheugenvanoost.nl
Glowlab - www.glowlab.com
Grafedia - www.grafedia.net
Hans Christian Andersen Foodsteps - www.goldendays.dk/HcaFodspor/gd_flash_da.html
Identiteitsfabriek Zuid-Oost - www.idzo.nl
Imagine IC - www.imagineIC.nl
LIACS Media Lab - http://skynet.liacs.nl/medialab/bin/showindex
Location is Everything - http://rhizome.org/art/exhibition/location_is_everything/home.html
Mobile Bristol Centre - www.mobilebristol.com
Murmúrio - www.murmurtoronto.ca
Museum Amstelkring - www.museumamstelkring.nl
Museu de Copenhague - www.bymuseum.dk
O Espírito do Sudeste - www.sopse.org.uk
Cidades Lentas - www.cittaslow.net
Talking Street - www.talkingstreet.com
Trading Places - www.tradings-places.nl
Verhalen op Solder - www.verhalenopsolder.nl
Vesterbro site - www.flamingoeffekten.dk
Waag Society - www.waag.org
Seta Amarela - www.yellowarrow.org

No dia 25 de agosto de 2008, o presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), José Nascimento Junior, e o diretor do Departamento de Processos Museais do instituto, Mário Chagas, foram recebidos pelo cantor e compositor Gilberto Gil, em seu escritório na GG Produções, localizado no famoso bairro da Gávea, no Rio de Janeiro. O objetivo da visita era realizar uma entrevista com músico sobre vários temas relacionados com a arte e a cultura, e fazer um balanço da gestão de Gil no Ministério da Cultura. O clima era o de um reencontro entre colegas de trabalho, após um período de quase seis anos de convívio...

Arquivo IBRAM

O cantor e compositor Gilberto Gil lembra em entrevista para *Musas* os bons momentos que viveu quando estava à frente da pasta da Cultura.

Balanço tropicalista no Ministério da Cultura: entrevista com Gilberto Gil

Mário Chagas: Uma coisa, Gil, que eu queria utilizar para dar início à nossa conversa com você, é que nós, relendo aquele livro das letras, quer dizer, *Gilberto Gil: todas as letras*, que é sempre inspirador, nos detemos em um comentário interessante do Arnaldo Antunes, quando ele fala do I Ching, e você, a certa altura, se perguntou: "quem sou, afinal?". E veio a resposta do receptivo...

Gilberto Gil: "Hexagrama n° 02".

MC: E aí, ficamos pensando sobre isso, essa coisa do receptivo, e ficamos imaginando de que modo foi a sua atuação no Ministério da Cultura. Será que esse Hexagrama também estaria presente na sua atuação no Ministério da Cultura? Como você vê isso? Queria que você falasse um pouco sobre esse receptivo e o Ministério. Você acha que se aplica?

GG: Acho que sim, exatamente pelo modo como eu cheguei ao Ministério, muito aberto, muito poroso, exatamente receptivo a compreender a complexidade da questão cultural no Brasil e no mundo; a pluralidade dos

modos de atuar e operar que estavam à disposição, ou que deveriam estar à disposição; a abertura para o trabalho em equipe, para o trabalho colaborativo; a utilização das contribuições múltiplas de todos do quadro dirigente, do segundo escalão, do universo cultural brasileiro; o processo de consulta permanente, de diálogo permanente que a gente procurou estabelecer com todos os setores operadores da cultura no Brasil. Diálogo aberto, profundo, com o próprio Governo, tentando fazer com que o Ministério da Cultura fosse abraçado pelo Governo e visto na sua dimensão estratégica; a extensão disso à sociedade civil, estimulando a sociedade civil a compreender melhor, junto conosco, o papel da cultura na nossa vida, os nossos diferenciais, o que nos diferencia culturalmente de outros povos; e o investimento cada vez maior que é preciso fazer nessa peculiaridade brasileira. Enfim, acho que tudo isso caracteriza o perfil de uma pessoa, de uma personalidade receptiva, aberta...

MC: Mas veja, Gil, na verdade a gente também fica pensando: um receptivo acaba sendo um doador, né? Porque...

GG: Sim, o que ele dá é o fato de receber com generosidade a contribuição múltipla de todos. É esse reconhecimento do outro, essa capacidade de espelhamento que ele dá é isso: a imagem do outro em seu espelho, isso é doação. Quem recebe, dá; quem dá recebe... Se não é assim...

José do Nascimento Junior: Você acha que na sua passagem – não é a sua primeira passagem pela política –, mas a intensidade dessa passagem, você acha que conseguiu, não no modo tradicional da política, porque você mostrou-se como político, mas num outro código da política, você acha que construiu um outro código?

GG: A partir das minhas características. A primeira questão é a presença do dado político na minha gestão. A minha presença no Ministério já se diferenciava de como se considera tradicionalmente a política e o político: é porque o político tem a política... eu diria quase como uma dimensão profissional; ele a exerce como a dimensão essencial da sua vida, o preferencial de sua vida; o político está ali para isso, ele é o profissional daquele campo. Eu não sou e não me coloquei como tal também no Ministério. Eu vinha de fora do mundo da política. Eu costumava dizer, quando ministro, quando perguntado exatamente sobre isso, "como é estar na política?", eu dizia, basicamente, isso: "a rigor, eu não estou na política, eu estou na gestão pública", que é outra coisa. A gestão pública envolve elementos da política, envolve uma necessária dimensão política, mas ela não pertence estritamente ao campo da política. O político faz outra coisa. O gestor público tem que usar a política, ela tem que ser um dos seus instrumentos de trabalho. Mas ele não responde pela função política, não é para ela que ele trabalha. Ela não é atividade fim, é atividade meio. Para os políticos, a política é atividade fim, claro.

MC: Para nós, às vezes entre nós, a gente falava que o seu gesto político é um gesto político poético, a gente brincava, entre nós, dizendo isso, observando o seu gesto político. A sensação que ficava é que tinha estética e tinha poética no gesto político.

GG: Eu acho que sim, e é até natural que assim fosse, porque era exatamente o campo de onde eu tinha vindo, e era o campo que eu tinha trazido para o Ministério. Eu queria que fosse assim mesmo. Eu queria que essa dimensão da manifestação mais luminosa da subjetividade estivesse em mim, era uma coisa que eu queria como compreensão do quadro

cultural brasileiro, queria que a cultura brasileira fosse compreendida como tal, e eu queria ser um exemplo disso, eu já era um exemplo disso. Eu sou um homem de cultura que estava na gestão pública, por acaso, no próprio Ministério da Cultura. Então, eu acho que todas essas coisas, a insistência em não me furtar a ser acionado como artista no uso da música, no uso da dança, no uso do gesto poético, como você diz, para estabelecer aprofundamentos de comunicação, estabelecer uma comunicabilidade mais natural, mais cultural, *latu senso*, enfim, tudo isso eu fiz e acho que era exatamente uma das contribuições esperadas; uma diferenciação, um diferencial, de um ministro que é do campo cultural. Aliás, era uma das coisas ainda que, aqui e ali, é criticada, era uma das coisas que mais interessava ao conjunto da sociedade brasileira e ao mundo internacional, etc.

MC: O ministro que dança...

GG: ...O ministro que dança, o ministro que canta.... Eu lembro que uma vez, na inauguração de uma praça restaurada pelo IPHAN...

JNJ: Em Pelotas.

GG: Não, em Minas, no interior de Minas, se eu não me engano em Congonhas; uma daquelas cidades mineiras... o palanque na praça com as autoridades, o prefeito, o representante da Diocese, enfim, os políticos, os vereadores e todo mundo. E quando eu acabei o meu discurso, as pessoas da praça começaram a gritar: "Canta, canta, canta, canta..." E eu cantei, ali mesmo, a palo seco, um trecho de uma das minhas músicas. E uma senhora que estava, assim, ao lado, uma senhora do povo, catucou o meu cabelo e disse: "Esse é o ministro da Cultura, ele vem aqui e além de falar da cultura, ele prova, com a sua própria vida, com sua própria música." Quer dizer que o que é prova, e nos dá prova, nos faz provar a própria cultura brasileira. Ela falou muito naturalmente, assim, dessa possibilidade de ser o homem de cultura no exercício da função institucional.

> ***"...eu cheguei ao Ministério, muito aberto, muito poroso, receptivo a compreender a complexidade da questão cultural no Brasil e no mundo..."***

MC: Gerou a recepção, e emoção.

GG: Exatamente.

JNJ: Você acha que imprimiu na sua gestão no Ministério uma estética tropicalista, a essência do movimento, e conseguiu atualizar isso para o campo da política cultural?

GG: É possível que sim. É natural até que tenha sido assim. Porque o que foi o Tropicalismo? O que estava no cerne das propostas tropicalistas? Uma afirmação profunda, evidente, da nossa dimensão própria, das nossas características brasileiras, da nossa pluralidade; do fato de que somos uma nação formada por elementos; convergentes de várias fontes culturais diferentes, de vários povos, de várias dimensões étnicas e etc e etc, que éramos múltiplos. O Tropicalismo afirmava isso. Diversidade e pluralidade eram as marcas características do Tropicalismo, e essas foram marcas fundamentais no Ministério. Afirmação de uma extensividade cultural brasileira que se dá em várias territorialidades porque é um país imenso que tem o norte, tem o centro, tem o sul todo, tem o oeste, todas essas regiões com força cultural própria e de extraordinárias características. E que, portanto,

necessitam ser afirmadas em si próprias, necessitando estabelecer diálogos intensos entre elas. E foi tudo isso que a gente adotou como maneira de ver o panorama brasileiro, o panorama cultural brasileiro.

MC: E até levando isso para fora...

GG: E, evidentemente, fazendo disso um exemplo brasileiro para o mundo. Foi um dos países-chave para a adoção da Convenção da Diversidade Cultural na Unesco; tem sido um dos países-chave, a partir da nossa gestão, para o fortalecimento da convenção do patrimônio imaterial, essa dimensão irrecusável da cultura, essa compreensão irrecusável da cultura que é a dimensão subjetiva. A dimensão imaterial da cultura, dos costumes, dos modos de ser, dos modos de falar, das linguagens múltiplas, do patrimônio para além do que se herda materialmente, não é?! Tudo isso eu acho que foi... tudo isso era o Tropicalismo.

MC: Agora, tem uma coisa também que eu não tenho certeza se era ou não parte do Tropicalismo, mas que a gente vê na sua produção, que é uma mistura de moderno com o antigo; uma ligação com a nova tecnologia, com a nova coisa e que, ao mesmo tempo, vai buscar uma coisa tradicional e vai, e puxa, e mistura isso... Isso é assim ou é um engano?

GG: Não, é assim mesmo, tem que ser. O presente é a face mais recente do passado. É o rosto mais atual com que ele se apresenta e é o rosto adolescente do futuro. E é a face adolescente do futuro, é como o futuro se esboça. O presente é o último momento do passado e o primeiro momento do futuro. Como estamos no presente, essa é a nossa condição existencial; existimos hoje, nesse momento, nesse aqui agora, estamos vivos, estamos gerundiais, vivendo, sendo, atuando. E esta é a característica do presente, é o estar agora, é o gerúndio, é o estar sendo; e este estar sendo é a dinâmica que vem deslocando o passado para o futuro. O presente é o testemunhante deste deslocamento que se faz, que a vida faz, que o tempo

Foto: Arquivo IBRAM

José Nascimento Junior (na época, diretor do Departamento de Museus do IPHAN), Vera Tostes (diretora do Museu Histórico Nacional) e Gilberto Gil, à direita, na inauguração do auditório daquele museu que recebeu o nome do músico.

faz, que o existir, que a existência se faz do passado para o futuro. Por isso que nós não o desprezamos, não fazia sentido chegarmos ao Ministério e dizermos que o que é tradição, o que é passado, o que é a memória, essas coisas não interessam; interessa apenas o deslocamento desenraizado, enfim, em direção a um futuro que não tem nascente, tudo nasce agora, tudo nasce no presente. Não, não é não: tudo vive no presente, mas tudo nasce o tempo todo no ciclo da dinamização passado-futuro, passado-futuro, passado-futuro... E foi assim que nós entendemos e não é a toa que já na questão dos museus nós tivemos uma gestão de alto prestigiamento, a questão da memória, a questão das casas da memória, a questão das instâncias de observação, de consideração da memória...

JNJ: Você se sentiu um ministro – a área sente você assim – um ministro museal?

GG: Sim, claro, por isso também. Não só museal, mas também e fortemente museal, porque quando a gente... Qual é uma das questões sobre a qual a gente mais se ressente no Brasil? É esse desleixo com a questão da memória. Museus sucateados, descaracterizados nessa sua capacidade de transmutar o passado em presente, presente em futuro o tempo todo. E nós prestigiamos uma visão restauradora da gestão museal no Brasil, prestigiando o Departamento de Museus, prestigiando a comunidade museal toda, estabelecendo um diálogo, desde o primeiro momento, um diálogo profundo com o campo museal brasileiro, todo ele, e juntos estabelecendo um sistema, as matrizes para a constituição do Sistema Nacional de Museus... Fizemos muita coisa, um diálogo internacional profundo com as grandes instituições museais da Europa, das Américas. Enfim, não podia ser de outra forma.

MC: Claro. É impossível lembrar de você sentado no Museu Histórico Nacional, em

"Diversidade e pluralidade eram as marcas características do Tropicalismo, e essas foram marcas fundamentais no Ministério."

maio de 2003. Você olhou o viaduto e começou a falar dos carros que vão e que voltam.

JNJ: Da porta do museu...

MC: E aquele momento, e aquele portal, e os aviões ali...

GG: Chegando ao Santos Dumont...

MC: E era esse mesmo tema, porque, na verdade, era a tradição, a memória, o futuro e...

GG: ...E o deslocamento permanente...

MC: Era esse tema.

GG: ...Em direção ao desconhecido...

JNJ: 16 de maio de 2006!

MC: De algum modo, Gil, nós reconhecemos a sua música "Máquina de Ritmos". Esse tema também está presente nela, que é o surdo e a nova máquina de ritmos, e o surdo que entra no museu...

GG: A tradição e a invenção, a generosidade e a tranquilidade que devem caracterizar a nossa condição emocional, para que a gente saiba que os tempos, as épocas, são superadas, os ciclos são vencidos, novos ciclos são abertos e o que deve permanecer é o espírito e depois as almas. E depois, em seguida, os corpos, mas os corpos são perecíveis a percecibilidade, a finitude é uma característica daquilo que se materializa, daquilo que a subtilidade do espírito já levou a densidade da matéria, ao adensamento da

"O presente é a face mais recente do passado. É o rosto mais atual com que ele se apresenta e é o rosto adolescente do futuro."

matéria... Esse adensamento da matéria significa, necessariamente, admitir, adotar, entrar no campo da perecibilidade, no campo da finitude, e que portanto é... O envelhecer e morrer é natural, isso tem que ser visto, como eu disse; isso tem que ser tomado na dimensão da generosidade que admite o novo, admite o filho, admite o outro, admite o futuro, admite a superação. Você é superado, os tempos são superados, enfim, não é possível a posição reacionária de cristalização absoluta de um determinado tempo num plano de eterno. Não é assim e, portanto, memória é isso, memória é deslocamento permanente; e só assim é possível referenciar o passado; e só assim é necessário e fundamental preservar a memória.

JNJ: Fazendo um movimento inverso, a tua passagem pelo Ministério e você olhando para o futuro, sobre a sua produção musical. Sempre havia uma dúvida, a imprensa perguntava: "Mas você esta produzindo ou não está, o Ministério está deixado você produzir?" Para criar essa dicotomia. Mas, parecia que você estava exatamente nesta posição da parabólica: colhendo, andando pelo país, sentindo, tendo novas experiências, novas emoções... O que isso influencia na tua produção, por exemplo, artística, musical, como pessoa, daqui para frente?

GG: Veremos. Esse lastro, tudo isso que você falou, estabelece claramente uma acumulação, o fato de que houve uma acumulação, de que há um novo lastro, de que há novos tijolos, novas pedras, a nova argamassa que foi trazida para essa construção, quer dizer, para essa possibilidade, para o arquiteto artista, enfim, que vai plasmar, vai moldar esse material. É evidente que isso tudo fica, que esse lastro é inalienável, ele esta lá. O fato de ter visto muita gente com olhos diferentes, em maior quantidade, em maior diversidade e com olhos diferentes em relação aos os olhos com os quais eu os via e via os outros, antes, que a vida artística me permitia ver, que o andar por aí como artista me permitia ver... O andar por aí como ministro me permitiu ver muito mais, outras coisas, muito diferentemente do que eu via como artista. E tudo isso soma, tudo isso foi acumulado pelo próprio artista, tudo isso tem lá, está lá armazenado no campo da sensibilidade, no campo da percepção... Isso seguramente influirá, vai ser destilado na nova forma de poetar, na nova forma de musicar, nas novas formas de trabalho que virão por aí.

JNJ: A Flora comentava com a gente, ali em cima, se esta passagem pelo Ministério não deixava o cantor com desejo de continuar fazendo algumas coisas não no campo da política, mas no da política cultural, das ações, ou mesmo militando por alguns temas que permearam esta mesma passagem: indústrias criativas, a questão dos direitos autorais, etc. E aí, a Flora falou: "O Gil, se você olhar a historia dele, ele sempre teve uma coisinha do lado da música, sempre teve uma coisinha do lado."

GG: Ao lado da música sempre tem uma coisa...

JNJ: Sempre fazendo uma outra coisinha.

GG: ...Da dimensão cívica, da dimensão política. Sempre tem, é natural, é assim mesmo. O artista não se faz no vácuo. Ele está num corpo, ele está numa alma, numa dimensão de...

JNJ: Quais temas você acha que ...

GG: Eu acho que todos esses. "Banda Larga Cordel" já é claramente a projeção de uma captação que foi feita durante o período ministerial. Quer dizer, a importância das novas tecnologias, da convergência, o modo como elas impactam a vida cultural, a vida política, a vida criativa. A questão de perceber a cultura como as várias dimensões – a dimensão simbólica, a dimensão política de cidadania e a dimensão econômica; as economias da cultura que a gente exaustivamente trabalhou como tema durante esses quase seis anos de Ministério... Quer dizer, tudo isso está agora, já estava antes e continua agora à disposição do cidadão e do artista, para que eles operem essas coisas não institucionalmente. "Banda Larga" é um deslocamento deste tipo que foi feito comigo ainda ministro, eu ainda ministro e já fazendo coincidir as duas dimensões: a dimensão institucional política desse tema com a dimensão artística. Eu ainda ministro fiz a "Banda Larga", fui para lá. A canção "Banda Larga" fala de Piraí, um exemplo de política de inclusão digital feita por uma administração local, por um município, por uma prefeitura, por uma comunidade, etc. Com o concurso, enfim, da academia, de um lado, da força associativa da juventude, de outro lado, e assim por diante. Essas coisas todas, não essa separação, essa delimitação muito rígida, muito rigorosa, de fronteiras, não é assim...

MC: E também, nessa dimensão que você falou antes, entre corpo e espírito das coisas, o material e o imaterial, a gente também tem pensado nisso nos museus, pois como os museus lidam com coisas concretas, muitos deles... é claro que existem outros diferentes, mas, de que modo podemos lidar com a transitoriedade nos museus? Também os museus são transitórios, tem coisas que vão e que voltam, que passam. Então, a gente tem pensado nisso, como lidar com os museus e a transitoriedade... É um pouco do que você falava...

"A canção 'Banda Larga' fala de Piraí, um exemplo de política de inclusão digital feita por uma administração local, por um município, por uma prefeitura, por uma comunidade."

Reprodução

O CD Banda Larga Cordel, já incorpora a experiência do artista na gestão do Ministério da Cultura

GG: Fazer com que a mentalidade museal adote essa ideia da perecibilidade, de finitude. A memória também tem trânsito, também é finita; finita no sentido de que ela se esgota numa determinada configuração para migrar, em espírito, em dimensão etérea, em dimensão conceitual, para uma outra nova configuração, de solidez, de materialidade.

MC: Agora, durante esse tempo que você também esteve como ministro, vários museus surgiram, diferentes. Tivemos experiências muito diferentes de museus. E, de algum modo, alguns deles impulsionados pela sua gestão, pela sua presença, e que também, além de possibilitá-los, inspiro-os de algum modo. Você percebeu isso, viu isso de modo claro?

GG: Alguma coisa, por exemplo, alguns dos museus... Eu me lembro de uma crítica que surgiu logo no início da gestão, quando nós falamos em criar museus e acabamos propondo a criação de alguns deles. Não, não é competência, não é função, não é atribuição da gestão cultural, do Ministério fazer museus, inventar museus, propor a invenção de museus. Eu me lembro muito bem desse tipo de crítica porque nós estávamos naquele momento falando no Museu de Aleijadinho, no Museu da Pedra Sabão, em Congonhas, no Museu do Pantanal, lá em Corumbá, no Museu do Barco, lá em Penedo; uma série de museus que estavam sendo idealizados, e tantos outros que foram surgindo por aí; revitalizações de museus ligados ao importante patrimônio imaterial brasileiro, como na área indígena; a questão do Museu do Folclore, no Rio de Janeiro... Enfim, precisava, precisa, necessita de um redimensionamento natural, que já vem sendo trabalhado exaustivamente pelos abnegados que estão lá. E assim por diante, museus escondidos por aí que precisavam ter, ganhar o apoio, ganhar a possibilidade de se tornarem visíveis, palpáveis, o palpável e também o impalpável da coisa. Os museus, além de bens materiais, precisam se tornar mais impalpáveis, e os museus da dimensão simbólica precisam ser palpáveis; é essa transmutação permanente que precisa ser feita...

"...nós prestigiamos uma visão restauradora da gestão museal no Brasil, prestigiando o Departamento de Museus, prestigiando a comunidade museal toda, estabelecendo um diálogo profundo com o campo museal brasileiro, todo ele, e juntos estabelecendo as matrizes para a constituição do Sistema Nacional de Museus..."

MC: Uma alquimia museal...

GG: Alquimia museal que precisa ser constantemente feita: transformar pedra em espírito, espírito em pedra. Tudo isso... eu acho que muita gente se inspirou nessa visão, aberta, nessa visão, enfim... Inclusiva, includente, que a gente teve lá...

MC: Mesmo, agora, com o PAC. E já antes, porque muitos pontos de cultura tinham essa dimensão da memória e eram museus também. O PAC, agora a gente vai percebendo, as comunidades particulares querem os seus museus.... Isso tudo, Pavão Pavãozinho...

GG: ...O Pavão-Pavãozinho. Nós fizemos o Museu da Maré, que foi uma coisa extraordinária, esse resgate do passado de comunidades deprimidas na sua vida

material e na sua vida subjetiva; os nordestinos, que vieram para o Rio de Janeiro, enfim, capacitados, finalmente, a restaurar a memória do seu rincão nordestino, a transposição deste Nordeste feita com tanto sacrifício para cá, para esse habitat a principio inóspito do Rio de Janeiro que, aos poucos foi se abrindo, foi entendendo, foi cantando com Luiz Gonzaga, foi perenizando a Feira de São Cristóvão, etc, etc. Que foi dando, portanto, condições para que esta memória, no plano comunitário, na vida do dia a dia das pessoas descendentes de nordestinos, que essa memória pudesse se estabelecer. E assim por diante, há tantos outros museus populares, pequenos museus populares que podem ser feitos... Enfim, tudo isso. Acho que isso deve ficar como estímulo, como exemplo, como uma alavanca que pode ser utilizada pelo futuro, pelo povo que vem por aí.

MC: O ministro Juca Ferreira já fala, já falou para a gente, falou para o Nascimento, especialmente, na ideia do Museu do Luiz Gonzaga, Museu do Noel Rosa e Museu do Dorival Caymmi.

GG: É. O do Gonzaga já era uma questão, já tinha a questão do pequeno memorial dele em Exu, que precisa ser cuidado, qualificado, e eu diria até mesmo trasladado.

JNJ: Para Recife.

GG: Para Recife; eu sou favorável a isso. Por várias razões: Exu está fora do eixo, é pequeno... O memorial deve permanecer em Exu, pois você tem sempre os túmulos e mausoléus... essa dimensão deve permanecer em Exu, mas o material, enfim, o acervo e todas essas coisas devem ir para um lugar onde o fluxo do interesse por isso se faça de forma mais densa, mais intensa. Acho que Recife é bom para isso. O Museu Dorival Caymmi, na Bahia, com a pedra no Rio; o museu com dois braços e duas pernas, um pouco no Rio e outro pouco na Bahia... Acho que tudo isso é importante.

JNJ: E quanto a essa dimensão da música e dos museus? Hoje mesmo, a gente falava aqui sobre a necessidade de um Museu da Música Popular Brasileira e, ao mesmo tempo...

GG: Eu cheguei a propor, na época, o Museu da Música Sertaneja. Chegou-se a...

JNJ: Pensamos nisso lá em Uberaba.

GG: Chegou-se a pensar lá em Uberaba, ali, naquela região, Uberaba, Uberlândia, aquela região toda. Acho que é importante, assim como o Museu do Carnaval, que tem o embrião no Rio de Janeiro, mas que precisava também de outros pólos. O carnaval brasileiro é múltiplo, é diverso, é variado, ele tem configurações diferenciadas, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, outros lugares. Acho que tudo isso é importante.

JNJ: Há dois anos teve uma exposição sobre o Tropicalismo no MAM, que também mostrou uma dimensão musealizada do próprio Tropicalismo. Como é que o artista ou o ministro se vê musealizado?

GG: Eu não tenho problema nenhum. Eu tenho ainda a roupa com que eu estou na capa do disco Tropicália, eu ainda tenho. Está aí, é peça de museu. Eu tenho várias peças de museus, eu tenho os troféus que eu recebi, eu tenho as coisas todas... Olha, no dia que quiserem o Museu da Tropicália, o Departamento Gilberto Gil... (risos)

JNJ: A "Coleção Gilberto Gil"...

MC: O que significa um cuidado com a memória também.

GG: Claro, eu já venho tendo, a família vem tendo... É natural.

JNJ: E você acha que os outros parceiros da Tropicália também tem essa preocupação?

GG: No caso do Caetano, sim. Por exemplo, em Santo Amaro, uma amiga, não me lembro agora o nome dela, uma grande amiga da família de Caetano se

dedicou ao longo desses vários últimos anos a isso; a criar uma coleção, uma pequena coleção de objetos, de documentos a respeito do Caetano. Quer dizer, isso está, ao que me parece, está lá, em Santo Amaro, também acredito que em exposição...

MC: Teve um fã de Luiz Gonzaga que fez a mesma coisa, eu o conheci ainda no Recife, em Casa Amarela. Ele chamava de Museu Luiz Gonzaga; mas foi um fã que foi organizando, e depois me parece que esse material foi para Exu.

GG: É bem possível que sim.

JNJ: Você imagina aonde seria esse Museu da Tropicália?

GG: Não sei...

JNJ: No Rio? Na Bahia?

GG: Não sei, até São Paulo. São Paulo foi o grande núcleo, o acolhimento maior. Foi lá que a Tropicália surgiu mesmo, floresceu, com os Mutantes...

JNJ: Você acha possível?

GG: Eu acho. Se for para pensar num Museu da Tropicália eu, a princípio, pensaria em São Paulo.

MC: Agora, Gil, tem uma coisa que é interessante também, porque estamos aí nessas questões de comemorações, vivenciando aí os quarenta anos de 68, e você esteve na passeata dos 100 mil...

GG: É, estive, há foto, há muitas fotos. Eu ao lado da Nana Caymmi, Arduíno Colassanti, de várias pessoas... Glauber Rocha, muita gente.

MC: Aliás, a passeata foi no dia do seu aniversário...

GG: No dia do meu aniversário, 26 de junho.

MC: 26 de julho. Mas é interessante pensar que um jovem ali, que fazia aniversário naquele dia, que depois vem a ser ministro, quer dizer, o Brasil mudou nesse tempo, de 68 para agora, houve uma mudança...

GG: Volta àquela questão de que já falamos: o deslocamento do passado para o futuro através dos vários presentes que foram sendo vividos; a intensidade daqueles momentos, e depois o exílio e a volta; e toda a retomada do ímpeto tropicalista ao voltar; e as contribuições que foram sendo aos poucos cumulativamente sendo dadas ao país; e esta estatura que foi se configurando na personalidade, na figura do artista e que finalmente acabou, enfim, junto com o momento em que o país reconhecia um outro, uma outra acumulação, uma outra grande acumulação que vinha propriamente pela política, pelo ativismo, na figura do presidente Lula, quer dizer, ele vem e leva essa outra acumulação para lá junto dele, para dentro do Governo dele. Então, Gilberto Gil se torna ministro... (risos)

JNJ: Há uma admiração mútua entre você e o presidente, e entre o presidente e você.

GG: Eu espero que sim. (risos)

JNJ: A gente sente isso!

GG: Pela parte que me toca, a admiração é profunda. Eu tenho uma admiração profunda pelo presidente. E acredito que antes de se tornar presidente e de me fazer ministro, ele já tinha um processo de aproximação afetiva, à distância comigo, de admiração, do modo de me ver, de me valorar; e agora, depois quase seis anos do convívio que tivemos ali, tendo de estar juntos em muitos momentos, momentos difíceis...

MC: E aquela frase do Caetano, de que "o Gil é o Lula do Lula"?

GG: Uma frase que pode ser lida de várias formas. Mas é interessante, é uma *boutade* interessante, uma tirada interessante, é uma boa tirada...

JNJ: É interessante como a gente percebe que são dois códigos de políticas diferentes. Quer dizer, o Lula vem de uma tradição, claro que popular, mas os códigos se encontram nesse popular, nessa relação popular, com a sensibilidade de um forjado de um jeito e você forjado de outro... E tem uma fusão de horizontes ali muito interessante...

GG: Com certeza, eu acho. Uma das razões de eu ter topado...

JNJ: É uma boa parceria.

GG: ...Ter assumido, admitido, aceitado o convite...

JNJ: E essa sua saída do Ministério também foi algo tranquilo, ou melhor, esse desejo anterior de sair depois, agora concretizado, também está na lógica desse seu pensar sobre os deslocamentos, né?

GG: Tudo que tem um começo tem o seu fim. É o Yin e o Yang...

MC: Voltamos ao Yin e Yang.

GG: Só não tem fim o que não tem começo, e isso aí é intocável; o inatingível, não está ao alcance da percepção humana.

JNJ: Essa sensibilização...

GG: Da dissolução permanente de tudo... Fora isso, no plano concreto das existências que se instalam, tudo o que se instalou, que passou a existir num determinado instante, terá um instante final... Então, eu cheguei ao Ministério e, um dia, tinha que sair. Se não fosse agora, seria quando expirasse o mandato do presidente Lula.

JNJ: Essa passagem pelo Ministério ou pela política, para você, significa "olha, eu tive esse momento e não penso mais adiante nisso, agora é só música", ou tem ainda, um certo desejo? Ou dá um desejo e não dá tempo para isso agora? Há essa possibilidade, em potência, disso?

GG: Olha, o que eu não penso agora não significa que eu não venha a pensar no futuro. Eu não pensava antes do dia em que eu recebi o convite do presidente Lula para ser Ministro. Eu não estava pensando nisso; tive que pensar nisso no momento em que ele me convidou. Agora, amanhã ou depois, se a vida me convida...

MC: Claro.

GG: A vida convida... e aí, pronto, você vai pensar no convite da vida. "Para que é que a vida está te convidando?" Se ela voltar a me convidar para alguma coisa parecida com isso, ser ministro ou ser qualquer outra coisa, eu vou ter que pensar no assunto. Como eu tive que pensar, naquele dia, em que o presidente Lula me convidou...

> *"Os museus, além de bens materiais, precisam se tornar mais impalpáveis, e os museus da dimensão simbólica precisam ser palpáveis; é essa transmutação permanente que precisa ser feita..."*

JNJ: Para a gente, parecia que você estava muito à vontade como ministro, gostando...

GG: Manifestei esse gosto o tempo todo, falei dele o tempo todo. Saí, no dia da minha demissão, saí dizendo: "já estou com saudades". (risos)

MC: Para alguns de nós, o dia em que você disse: "bom, agora estou fora mesmo"... No dia seguinte, eu confesso que alguns de nós amanheceram assim com um pouquinho de tristeza, não foi nada definitivo, mas uma tristezazinha que veio assim, "puxa, foi tão bom..."

GG: O que é natural, porque tínhamos tido um bom convívio, tínhamos tido possibilidades de inventar coisas juntas, de descobrir coisas juntos, e saudade... No dia seguinte, vocês também sentiram saudade.

JNJ: Um certo vazio...

MC: É, um certo vazio...

JNJ: Mas foi bom fazer o "Fica Gil", por um certo aspecto. Naquele momento, em 2006, durante a campanha, aquele momento de decisão, outubro, novembro, início de setembro, durante a campanha... Aquela questão do

"Fica Gil", a gente já até conversou sobre isso em vários momentos juntos e tal... Claro que uma pressão de fora, a pressão da família, a questão de ver a vida para frente, essa coisa da transitoriedade, dos deslocamentos que você fala, mas também foi gostoso, para nós, expressarmos aquele nosso momento, nosso desejo.

GG: É um apreço...

JNJ: O diferente, mostrar que nós tínhamos uma relação não só com o ministro...

GG: Uma apreciação...

JNJ: Isso, com a hierarquia do ministro...

GG: No sentido da economia mesmo, houve uma apreciação com o Ministério e vocês quiseram manifestar, vocês quiseram dizer: "esse Ministério se valorizou, essa é a nossa presença aqui com você, com o ministro que nos prestigiou o tempo todo"; isso nos deu a possibilidade de fazer com que essa apreciação se desse no Ministério e é por isso que o "Fica" significava "olha, valeu, e isso vale".

MC: Na área dos museus e da Museologia, Gil, é praticamente unânime. Claro que é difícil falar de unanimidade, mas é praticamente unânime isso há um reconhecimento muito forte da transformação que houve, há um reconhecimento. Isso é bonito.

GG: Isso me gratifica muito...

JNJ: E a tua presença também nos museus, indo nos museus...

GG: Fui muito, fui muito. Fomos lançar o Ano, no primeiro para o segundo ano, o Ano Nacional dos Museus; depois a Semana de Museus; acompanhamos as restaurações que foram sendo feitas em vários deles, no Museu Nacional, no Museu de Belas Artes.

MC: No Histórico Nacional.

GG: No Histórico Nacional, enfim...

MC: E os novos também...

GG: Inauguramos museus novos; fomos ao Rio Grande do Sul inaugurar o Museu Iberê...

JNJ: E os estudantes de Museologia, que fizeram muitas fotos com você, estimulou muita gente a fazer Museologia, muitos jovens, muitos jovens...

GG: São os frutos pequenos, são as frutinhas...

MC: Gil, nós já tomamos demais o seu tempo, mas restam umas coisinhas finais. Você também recebeu o título de doutor *honoris causa* lá em Portugal, assim, a própria comunidade...

JNJ: ...na área da Museologia.

MC: Na área da Museologia. A comunidade internacional, na verdade, olhou muito para isso, olhou muito para o Brasil e olha muito para o Brasil. E, hoje ainda, falávamos com o professor Mário Moutinho, que sabia que nós vínhamos aqui, mandou um abraço para você; mas, enfim, como foi isso para você? Porque na verdade o título de *honoris causa* para nós, foi uma honra que você recebesse...

GG: Foi o que eu disse lá, naquele momento; aquele título eu era o depositário dele, mas ele era uma coisa para todos nós. Aquilo foi o reconhecimento do trabalho do setor, do trabalho do Departamento, que nós e vocês fizemos juntos. A aproximação permanente com a área ibero-americana, com a área internacional, com o mundo sul-americano; com as grandes instituições internacionais, mesmo fora desse mundo latino, enfim, que se dispuseram sempre a dialogar conosco a partir de gestões feitas por vocês; as viagens que vocês permanentemente fizeram a todos os lugares, aqui na América do Sul, na Europa, etc. Esse mundo museal internacional foi percebendo que vocês estavam, que nós estávamos, ali, em plena atividade, em plena busca, em pleno garimpo permanente de possibilidades, de oportunidades e de convergência de trabalho em comum; trabalho em conjunto, de compartilhamento de ideias e projetos... Foi isso... Aquele *honoris causa* era isso, era porque eu, que

não era alguém especialista da área, estava trabalhando com os especialistas e me dando muito bem nesse trabalho com eles. Esse título veio para isso, era um título para nós todos.

JNJ: Em algum momento você pensou: "a gente podia ter feito isso no Ministério..." e não deu tempo?

GG: Ah, tem tanta coisa...

JNJ: Mas tem uma coisa que...?

GG: Não dá tempo, não dá tempo. A vida é pequena. Imagina um mandato, um período ministerial... É muito pouco...

MC: Mas, valeu a pena.

GG: Mas o coração tem que ser generoso para saber disso, saber do limite, saber da limitação, saber da exiguidade das coisas, tempo, espaço, condições... Tudo isso tem exiguidades e não se pode fazer tudo, não se pode querer tudo; o que não pode ser feito é legado, fica como legado para que seja feito depois, em seguida, no futuro.

JNJ: E o fato do Juca virar ministro...

GG: Tem essa tranquilidade, tem essa tranquilização...

JNJ: Mas também é um reconhecimento do seu trabalho...

GG: Também. Tem essa coisa, esse conforto, é um prosseguimento que se faz. Ele foi um dos grandes artífices, junto com todos nós desde um primeiro momento; um pedreirão ali, o tempo todo, construindo conosco. Enfim, agora ele continua e, como eu disse, estou de fora, mas estou dentro também; eu vou continuar colaborando, contribuindo naquilo que for possível, com muito gosto.

MC: Gil, para finalizar, o Wisnik diz que, na sua obra, ao invés de fundamentalismo, ele vê o equilíbrio fundamental, que ele vê não o fundamentalismo, mas o equilíbrio fundamental e...

GG: O modo de ver...

> ***"Aquele honoris causa era isso, era porque eu, que não era alguém especialista da área, estava trabalhando com os especialistas e me dando muito bem nesse trabalho com eles. Esse título veio para isso, era um título para nós todos."***

MC: O modo de ver. Talvez até no Ministério da Cultura a gente veja isso também, né? Sempre um drible...

JNJ: Um drible oscilante.

MC: Sempre um drible nos fundamentalistas, mantendo o equilíbrio dinâmico. Nesse sentido, você tem alguma mensagem para dar, alguma coisa que você queira falar a mais, olhando para frente, coisa livre assim, qualquer coisa que você queira dizer para a gente encerrar; não encerrar definitivamente, mas esse momento.

GG: Nada, eu só queria deixar "aquele abraço" imenso para vocês todos, para o mundo dos museus. Tem uma coisa que eu não fiz, que eu quis fazer, que eu anunciei que faria no primeiro momento: visitar as Missões. Eu não fui lá. Eu quero que vocês cuidem daquilo lá.

JNJ: Ok. Obrigado.

MC: Muito obrigado, ministro. Ministro de Xangô. Saiu no final sem querer. Eu segurei a onda, mas agora no final... (risos)

Transcrição: Ana Carolina S. Paulo

Caminhando: descrição do lugar de atuação do mediador

VITOR BUTKUS

Fazer-se mediador pode ser uma tarefa bem simples. O mediador é aquele que se coloca entre dois extremos, logo, num lugar bem determinado. Primeiro, então, é preciso saber com quais extremos vai se lidar. Os extremos, no caso: um público e algumas obras de arte contemporânea.

Assim formulado, o candidato a mediador pode ficar tranquilo. Ele fica ali no meio, apresentando um lado ao outro. Seu trabalho, ora, é servir de intérprete entre as obras de arte, habitantes legítimas daquele lugar, e os estrangeiros que porventura o visitarem. Não é essa a mais nítida definição que o nome de seu cargo carrega consigo?

O mediador convive com as obras, nesse interior isolado; o visitante está ali de passagem e, na maioria das vezes, é a primeira – talvez a última – vez que ele verá aqueles objetos. Segue-se que o mediador é praticamente um habitante desse país alheio. Supõe-se que ele sabe traduzir o estranho código que aquelas entidades reproduzem e conversar com os que falam a sua mesma língua. O mediador, é simples, está ali para alfabetizar os iletrados e dialogar com os frequentadores mais assíduos daquele seu país de origem: o museu.

Não resta dúvida que o cargo do mediador surge sobre o chão do museu moderno; essa instituição, que nem sempre existiu, é sua condição de existência. Na prática, porém, as coisas não são assim tão simples. O artista contemporâneo trabalha fazendo recombinações e rupturas nos códigos estabelecidos. Ele está sempre deixando o território traçado por outros artistas e inaugurando, às vezes, outros territórios, onde podemos antever a fundação de novos códigos. Mas a invenção de um código interpretativo só pode ser percebida muito *a posteriori*, quando a arte em questão já deixou há tempos de ser contemporânea.

Os artistas, muitas vezes, instauram processos criativos sobre outras territorialidades. Uma parte dessa "vertigem de localização" já está prevista pela ideia moderna de museu, já que esse se engendrou como espaço de exposição de obras, e não de produção. Porém, ainda que não produzissem suas peças no espaço físico do museu, muitos artistas modernos produziram-nas para serem mostradas no museu. O museu é hoje um espaço mais tenso porque, algumas vezes, exibe obras que não foram criadas ali, e que, além do mais, não foram feitas para caberem naquele espaço institucional.

Colocam-se, desse modo, dificuldades a mais para o trabalho do mediador. Não estará nessas dificuldades, ainda assim, um pouco da potência criativa da atividade mediativa? Além disso, não será esse o índice da riqueza da produção contemporânea?

A mediação da arte contemporânea acontece antes que essa arte vire história pela mão de um crítico. Não há, para facilitá-la, um sentido de atuação estabelecido. Se não quiser passar em branco pelo potencial crítico que as obras carregam em relação ao presente, o mediador deverá suportar *mediar* sem saber exatamente o meio onde opera.

Nesse texto, vou procurar falar sobre como um mediador, ao conseguir se localizar no espaço tenso entre obra e público, configura o próprio museu como espaço de invenção. Num mesmo gesto, os percursos traçados pela sua atividade ajudam a escrever a história do presente.

"A mediação da arte contemporânea acontece antes que essa arte vire história pela mão de um crítico."

Um meio impreciso

Não pretendo, portanto, criar aqui uma teoria geral da mediação, nem lançar bases para tal. Fico satisfeito se conseguir mostrar como pode ser pouco interessante escolher trabalhar com uma *Gestalt* aplicada

às poéticas contemporâneas. Com essa decisão metodológica, não pretendo simplesmente evitar as limitações a que qualquer interpretação está sujeita, inevitavelmente, mas tento abrir um outro espaço para discutir o trabalho da mediação. Tomo como base minha experiência como mediador, no decorrer da qual uma série de questões foi se colocando. Disso resultou uma apresentação do espaço museal partindo da situação a que esse cargo me conduziu.

A isso também se segue que não pretendo supor um contemplador fictício para servir de suporte a divagações; procurarei dispensá-lo, por mais variável e flexível que esse visitante-modelo possa se mostrar em seus passeios. Há bons livros publicados sobre os aspectos pedagógicos do trabalho mediativo. Eles geralmente oferecem mapas do espaço museal que podem ancorar o trabalho do mediador; são referências seguras, oferecem soluções práticas que, sem dúvida, produzem resultado. Mesmo seguindo outro caminho, não vou negar a sua utilidade: eles podem servir de base para mediadores iniciantes, com pouca experiência ou com pouca disposição para inventar novas cartografias de sua situação de trabalho. Vou seguir o caminho de uma problematização, procurando conectá-lo a questões recorrentes na arte contemporânea e nas discussões a respeito do lugar do museu na sociedade atual.

Zona de passagem

Os escritos do crítico e artista Brian O'Doherty (2002) descrevem com precisão e ironia as maneiras pelas quais toda uma tradição modernista ajudou a fazer do museu uma verdadeira "Terra do Nunca". Não cabe aqui questionar a veracidade ou a falsidade desse mundo paralelo em que se constituiu a ideia moderna de museu. A questão aqui não é de "verdadeiro" ou "falso", uma vez que uma gama incrível de obras sustentou-se nas paredes e pisos desse território concreto e abstrato, o museu de arte moderna. Esse território é chamado por O'Doherty de *Cubo Branco*: descolado dos movimentos urbanos, ele é criado, numa dobragem higiênica, com o interior virgem, à espera do ato criativo. Assim como o artista romântico espera em frente à folha em branco por um momento de inspiração, a instituição museológica construiu-se como espaço neutro, à espera das obras terminadas.

Mas o espaço abstrato que serviu de solo aos acontecimentos vanguardistas foi sendo abandonado por levas de artistas que, na década de 1960, começaram a plantar as suas obras sobre um outro espaço. Num movimento migratório, o Cubo Branco assistiu à debandada de algumas de suas crias. Os fatos a que se convencionou chamar "arte contemporânea" acontecem alhures, por mais que cubos brancos ainda sirvam de abrigo para alguns deles. Esse é um paradoxo que alimenta diversos debates e que está longe de ter uma solução definitiva: muitas instituições mantêm, na atualidade, uma maneira de conceber e expor as obras de arte que funcionava bastante bem em relação a um contexto que a contemporaneidade não cansa de por em xeque.

O'Doherty cita a obra "Parede Oeste", de William Anastasi, como indicador dessa ruptura. Anastasi pendura, na parede de um museu, a reprodução fotográfica dessa mesma parede. Chega-se, aí, ao cúmulo de uma insistência. Chega-se ao cubo, mesmo: o espaço ao qual toda uma tendência modernista visou, apontando-o utopicamente como o fim ao qual se dirigia, fundando-o como horizonte ou origem idealizada. O gesto de Anastasi, ao mesmo tempo em que soa como necessário e continuador de uma tendência, produz, pela repetição, um sentido de absurdo. Repetindo, ele revela, requisita e realiza um outro entendimento – de maneira que as obras contemporâneas que se dirigem

ao museu são vítimas, dali em diante, da desconfiança de repetirem, dessa vez como mera imitação, a "Parede Oeste".

O trabalho de O'Doherty aponta para a necessidade (ou a possibilidade) da criação de outras formas de pensar a instituição museu e a relação dessa com os seus frequentadores. As obras de arte contemporânea colocam em circulação uma série de espaços que percorrem o espaço museal. Pode-se pensar, assim, num espaço marcado de passagens e contaminações, onde até mesmo o Cubo Branco continua marcando presença.

Esse deslocamento também pode ser escutado das palavras de Frayze-Pereira (2001). Ele fala da experiência estética como uma "ilusão criativa", para as quais a dicotomia verdadeiro-falso não tem mais utilidade. A obra é porta de entrada para uma zona que não precisa corresponder nem à realidade interna, nem à realidade externa. Por uma exposição, entra-se numa "terceira zona de realidade": zona de criação, onde até mesmo as categorias (modernas) de sujeito e objeto não servem mais como único fundamento. São essas categorias que autorizam a instauração do Cubo Branco como zona supostamente neutra. Ao ser ocupado por obras, um museu, tomado a partir da sua definição moderna, realizará inevitavelmente uma ressignificação dessas obras. Reterritorializadas sobre o Cubo, elas têm, no mínimo, um sentido de existência: elas são objetos de arte. Podemos, entretanto, colocar entre parênteses as definições modernas de obra de arte; podemos mantê-las à nossa vista, permitindo, ao mesmo tempo, que elas ganhem um certo *status* ficcional. A problematização a respeito do que vem a ser a arte é uma pergunta que a contemporaneidade não se cansa de refazer, ou, melhor formulado, essa é uma questão trabalhada (quiçá respondida) de maneiras diversas atualmente. Se não temos uma única definição de objeto artístico, não dispomos também de uma única "subjetividade espectadora". Os tensionamentos da arte em relação ao seu próprio fazer carregam junto aquelas práticas e instituições em que ela se insere. O mediador, cujo trabalho é habitar esse espaço tenso entre as obras e os públicos, experimenta constantemente essa necessidade de deslocamento a que as obras sujeitam todo aquele que se põe a percebê-las.

"O mediador, cujo trabalho é habitar esse espaço tenso entre as obras e os públicos, experimenta constantemente essa necessidade de deslocamento a que as obras sujeitam todo aquele que se põe a percebê-las."

Numa exposição, acontecem composições cujo resultado final não se dá no momento da montagem. A interação entre substâncias diversas ocorre diariamente; o complexo museu-obra-público pulsa, percute.[1] Seria necessário pensar esse espaço como lembramos de uma música que ouvimos há pouco: recompondo seus fatos melódicos, enumerando seus

1 Ver o texto de Suely Rolnik (2003), em que ela narra a instauração, pelo artista Tunga, de um acontecimento percussivo num espaço de exposição.

canais, descobrindo seus instrumentos, pressupondo um desenrolar temporal onde esses fatores se tensionam, criam dissonâncias, acoplam-se, ressoam uns nos outros e realizam rupturas irredutíveis.

Um museu nunca é apenas *o museu* – se duvidar, pergunte a quem, quase por acidente, toma conhecimento da complexidade do lugar. Há, por exemplo, guardas. Recepcionistas. Extintores de incêndio. Baratas. Artistas. Professores. Homens. Mulheres. Câmeras de vigilância. Obras de arte. Crianças. Formigas. Livros. Informes publicitários. *Playgrounds*, *shopping centers* e terrenos baldios. Lugares, categorias, substâncias e velocidades. Eventos, tempos e acontecimentos. Acidentes.

Descontinuidade

Chegando ao museu, todos os visitantes são cumprimentados por sorridentes funcionários. São os recepcionistas, também chamados de agentes culturais. Suas mochilas são deixadas na portaria. O recepcionista indica o lugar de entrada e avisa-os para que não tirem fotografias.

Essa entrada tem algo de um ritual. As palavras das recepcionistas são pronunciadas centenas ou milhares de vezes ao dia. Adquirem logo uma entonação mântrica. Após uma ou duas horas de trabalho, elas praticamente não se dirigem a mais ninguém. Ou, pelo menos, não falam às pessoas que entram, naquele dia, àquela hora, naquele museu. Enfim, as recepcionistas se dirigem ao visitante. Sua função é receber, dizer que naquela fronteira começa um museu. A informação vem acompanhada de um aviso: não é possível tirar fotografias. O visitante completa o seu ritual de passagem deixando, naquele local, entrada, toda a bagagem que porte em mãos ou às costas.

Esses gestos repetitivos indicam o início de um espaço interno, marcando a descontinuidade do museu em relação à rua. É, sim, uma prática das mais comuns em instituições culturais, principalmente nas privadas. O mediador recebe o visitante tendo ele passado já por essa linha divisória onde se introduz uma distinção: não se está mais na rua, está-se no interior do museu. Pode-se considerar, então, que o mediador não recebe apenas agentes de olhares particulares sobre as obras. Os visitantes são também marcados pelos olhares que a instituição-museu lhes dispensa. Eis uma situação descrita por Brian O'Doherty:

"O mediador recebe o visitante tendo ele passado já por essa linha divisória onde se introduz uma distinção: não se está mais na rua, está-se no interior do museu."

> "À medida que nos deslocamos naquele espaço, olhando para as paredes, evitando o que está no chão, nós nos conscientizamos de que a galeria também

contém um fantasma errante mencionado frequentemente nos informes da vanguarda – o Espectador. Quem é o Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente." (O'DOHERTY, 2002, p. 37)

Mediação e instituição

O mediador ganha existência num contexto específico: a instituição, na modernidade, de um local específico para exposição e conservação de obras de arte, o museu. Às vezes, o cargo é criado por curtos períodos. Esse é o caso das bienais e das outras grandes exposições periódicas, que requerem, na sua realização, a construção de toda uma estrutura.

Provisória, essa estrutura constitui-se na utilização de áreas urbanas, que são adaptadas para receberem as mostras. As áreas que recebem a exposição podem ser museus ou espaços originalmente construídos para fins não artísticos. Elas recebem também os signos (publicitários, decorativos) necessários para anunciar o evento à cidade. Uma malha de funcionários é reunida para a conjugação do evento. Nesse esforço, funciona, na maioria das vezes, uma hierarquia, na qual os portadores de cargos curatoriais ditam os principais eixos formativos. As grandes exposições são produzidas em moldes industriais: o trabalho é seriado, dividido e coordenado, submetido a controles de qualidade e quantidade.

Uma série de conceitos entra em jogo nas decisões curatoriais. Esses conceitos coincidem, muitas vezes, com aqueles que a história da arte vai engendrando. Alguns curadores fazem as suas escolhas tomando distância da produção teórica recente, assumindo um senso de autoria que se adiciona ao das obras da exposição. Podem-se considerar as decisões curatoriais como obras de arte. De uma natureza diferente daquelas em exposição, são obras estranhamente envolventes: a curadoria vai ajudar a atualizar a paisagem por onde circularão os mediadores em seus roteiros de visita. Caminhos simbólicos, ladeiras físicas, compartimentos disciplinares, esquinas históricas compõem verdadeiros labirintos onde vão se cruzar os planos de artistas, mediadores e visitantes.

O cargo do mediador vincula-se às chamadas *ações educativas*, que são práticas desenvolvidas pelas fundações de arte ou museus, visando a propiciar algum tipo de orientação para os visitantes do espaço expositivo. Geralmente, o trabalho é feito em equipes. Grupos de estudo promovem a troca de informações sobre os eixos trabalhados pela curadoria. Nesses encontros, histórias da arte e escritos de artistas e críticos vão formando a matéria de uma rede de conhecimentos.

A construção dessa rede acontece de forma processual. Se no início da exposição esse conhecimento é apenas geral, permitindo um percurso sem brechas – sem espaços em branco –, no final essa rede está bem mais espessa e diversificada: produto de uma série de desvios que o dia a dia fez acontecer. Com o passar das semanas, a rede vai ganhando consistências diferentes, resultando numa hibridação em que formas e conteúdos de enunciação revelam, em sua diversidade, quão longe puderam trafegar os roteiros.

Informação e ética

Há, assim mesmo, certo encaminhamento dos percursos. O museu tem, sim, paredes, por mais que o trabalho do mediador seja relativizá-las. Estabelecendo uma organização dos eixos expositivos, o curador trabalha como uma máquina de

produzir ressonâncias. Na escolha das obras, na sua distribuição, na divisão dos núcleos ou setores, o curador atualiza alguns posicionamentos, pelos quais ele responde na carta de apresentação do catálogo, nas entrevistas coletivas para a imprensa – e também nas palestras preparatórias para mediadores. O mediador acompanha os visitantes em uma caminhada através de um bosque de signos. E, quanto mais o tempo passa, ele vai percebendo que aquele bosque não cresceu ali naturalmente: a disposição dos signos faz ressoarem os critérios de uma curadoria, propondo alguns direcionamentos às visitas.

"Colocar-se no lugar de mediador incita-nos a pensar na situação contemporânea da produção artística. O que tem acontecido à fruição artística? Que espaços ela vem recebendo no cotidiano urbano? Quais os destinos que têm atraído a produção artística nas grandes cidades?"

Diante dessa paisagem, cabe ao mediador uma decisão metodológica importante. Sua ação pode ser simplesmente conduzir os visitantes pelos caminhos traçados pela curadoria. Surge assim o *mediador-mestre*, imbatível em suas colocações, seguro de seu lugar e do significado daquelas obras em relação à totalidade da mostra. Descrevo aqui uma maneira de lidar com o saber que já parece bastante caricatural, até mesmo no contexto dos manuais citados anteriormente. Acredito, porém, ser necessário considerar essa possibilidade como opção ética particular. É comum que o mediador-mestre seja invocado no interior do espaço expositivo, seja pelo mediador, seja pela organização, seja pelos visitantes.

De informação, os meios de comunicação estão cheios. Ao mediador não cabe rivalizar com as maquinarias informativas. Ele não precisa se preocupar, por exemplo, em substituir supostas informações equivocadas, ou ideologicamente enviesadas, por outras informações mais confiáveis, mais livres de preconceitos ou mais verazes.[2] Muitas vezes, deixar de lado uma postura informativa ou professoral pode evitar que o trabalho se torne cansativo, pedante, pesado. Vou esboçar, adiante, uma proposta alternativa à questão.

Consumo e transformação

Colocar-se no lugar de mediador incita-nos a pensar na situação contemporânea da produção artística. O que tem acontecido à fruição artística? Que espaços ela vem recebendo no cotidiano urbano? Quais os destinos que têm atraído a produção artística nas grandes cidades?

Rolnik (2003) define a arte como processo de singularização. O artista, como a criança, coloca-se no mundo como experimentador. Para a autora, criar uma obra tem relação com encontrar vias de passagem para os

2 Remeto ao texto 'Verdade, poder e si', de Michel Foucault (1999), em que se esboça um posicionamento interessante relacionado a essa questão.

devires que nos atravessam, gerando aí também a possibilidade de criações e passagens sucessivas. A criação (de si, de um mundo) é uma tomada de posição em relação a um presente em que operam (como no museu) diversas máquinas de ressonância. O capitalismo avançado, entendido não só como dinâmica econômica, mas como modo de subjetivação, tem atualmente, nos objetos resultantes desses processos, um alvo privilegiado para a expansão de seu princípio norteador (o capital). Ele funciona como um codificador ou uma grande máquina de produzir significados, oferecendo uma medida de valor em direção à qual, na dúvida, qualquer coisa pode ser convertida. E a arte não passa longe disso: há um mercado de arte, e esse mercado é mais que um sistema de trocas. É ali que os artistas ganham visibilidade. A posição de uma obra no mercado é uma maneira rápida e fácil de avaliar se ela é mais ou menos "in". Ou seja, o mercado também acaba definindo o que vem a ser a arte contemporânea. Num tempo de aparente indefinição dos rumos da arte, o valor de mercado e a visibilidade midiática dos artistas pode fornecer uma resposta rápida a muitas dúvidas. Nesse contexto simbólico, o mediador encontra-se em condições estratégicas para rechaçar a unilateralidade e a infértil simplicidade dessa maneira de avaliar.

Se o artista trabalha com a criação de territórios de existência singulares, o mercado opera aí uma reterritorialização. Esse fenômeno não é recente, ele coincide com a criação do museu moderno e com a formação do ideário moderno a respeito do que vem a ser a arte. As diferenças entre as poéticas, aquilo que as singulariza, convertem-se em diferenças de valor, em diferenças em relação a um sistema de circulação. As obras são colocadas sobre um solo comum, cubo branco. A arte contemporânea tem áreas afins, como o *design*, a publicidade e a indústria de espetáculos aos quais, muitas vezes, os artistas precisam direcionar o resultado dos processos de singularização pelos quais passaram. Rolnik chama atenção para esse destino bastante comum das produções artísticas.

Analisando a questão de maneira não muito romântica, a autora é sensível a uma certa ambiguidade que permeia as tentativas de singularização na contemporaneidade. Ela argumenta que, depois da década de 1960, a diferença ganhou novo *status*: não mais evitamos ser diferentes, mas somos incitados a sê-lo, a criarmos a nós mesmos com autonomia em relação à "média da população". Ser diferente passou a ser valorizado. É nesse contexto que as vanguardas perdem o sentido que tinham no início do século XX – quando a diferença não tinha o *status* de distinção, mas o de anormalidade.

A instituição museu acompanha esse processo social. Selecionando, reunindo e abrigando as obras, os museus as deslocam de seu local de produção, dando-lhes um solo comum. Ao serem colocadas sobre o cubo, aqueles objetos correm o risco de perder a sua potência crítica, pois são deslocadas do contexto cultural em relação ao qual se produziram como transformação. As obras ficam desconectadas de suas redes específicas de sentido, virando, às vezes, pura visualidade. Viram meros objetos, tornados inofensivos e (muitas vezes) sem sentido.

Não cabe pensar que essa situação é produzida dentro das instituições. Muitas destas já se colocam questões semelhantes, sensibilizando-se, de diferentes formas, às indagações a respeito do que vem a ser, na atualidade, criar. Essa ideia diz respeito, sim, aos museus, porém ela se conecta a matérias e práticas sociais que se alastram e que formam a própria

Divulgação Museu Lasar Segall

ARTE EM FAMÍLIA - DOMINGOS NO MUSEU LASAR SEGALL. Jogos e brincadeiras na exposição e atividade de ateliê, oferecidas para crianças maiores de cinco anos, adolescentes e adultos. "O trabalho do mediador não se resume a uma transmissão de informações. É antes um construtivismo a céu aberto." (V. Butkus)

sociedade contemporânea. Tome-se o exemplo da mídia: é inútil, ao mediador, ser "a favor" ou "contra" a sua influência na educação artística. Com certeza, a mídia contribui – e muito – para a formação dos olhares. Há muitas obras que, inclusive, problematizam esse verdadeiro fato cultural. Nesse caso, as obras mesmas já se colocam como mediadoras entre o museu e a sociedade, contaminando-os mutuamente (e inventivamente).

O mediador localiza-se num ponto de convergência interessante para escutar os fluxos discursivos que, no social, participam da emersão de um local próprio para as artes. Os visitantes trazem para ali políticas museológicas e, muitas vezes, colocam-nas em prática no trajeto mediado. São avalanches de significação, dispostas a capturar (às vezes sem piedade) todo o material encontrado. Um mediador se depara com esforços tremendos de conversão das poéticas em medidas capitais. São codificações, maneiras de compreender a arte, gestos cognitivos aos quais um mediador, por vezes, também acaba recorrendo.

Contiguidade: caminhando

Até aqui, tem-se delineado um campo de atuação do mediador. Espaço híbrido, compartimentado por linhas divisórias, dotado de pontos fronteiriços, construído artificialmente e coletivamente. A ressonância de alguns mecanismos institucionais com aqueles descritos por Foucault (2004) como componentes de escolas, indústrias e prisões não esconde que esse espaço bem abrigado se constrói nas brechas de um contexto social. A maneira com que esse pensador trabalha a modernidade lida com modos de produção subjetiva que não são absolutamente localizáveis, mas que permeiam as práticas sociais, produzindo efeitos diversos.

É certo, portanto, que o espaço onde opera o mediador não é neutro. A prática do mediador se

engata em um processo já iniciado. Ele caminha sobre decisões curatoriais. Recosta-se, quando está cansado, na história da arte. Sugere percursos. Deixa-se carregar, também, na instauração de novos caminhos.

Composto de espaços e tempos diversos, e situado numa contiguidade toda especial com o ambiente urbano, um museu oferece-se aos visitantes (e aos mediadores) como um labirinto. Cabe, aqui, imaginar um labirinto cujo mapa não está nas mãos de ninguém: nem mesmo (quem diria?) dos curadores. Pois aos compartimentos sugeridos e construídos pela curadoria se sobrepõem outros: há as obras preferidas das crianças, há as obras controversas, há as obras do artista mais famoso, há as obras que tocam especialmente os estudantes de *design*. São mapeamentos que vão surgindo simultaneamente aos percursos, num processo de construção em que não se dissociam os caminhos trilhados e os sentidos traçados na viagem mediativa.

O trabalho do mediador não se resume a uma transmissão de informações. É, antes, um construtivismo a céu aberto. As histórias que já se contaram sobre as artes, os olhares que recebem e inventam o espectador, as maquetes da curadoria ajudam a dar consistência a esse labirinto, mas não se confundem com ele. É por isso que a mediação pode colocar em movimento essas várias dimensões de um museu, ajudando a atualizar os novos sentidos que as obras contemporâneas venham a propor para o espaço em que se instalam.

A imagem arquitetural do labirinto ocupou um lugar importante no pensamento construtivo de Hélio Oiticica. É numa reflexão a respeito desse pensamento-prática que vou tentar traçar uma correspondência entre o trabalho do mediador e as práticas artísticas definidas atualmente como contemporâneas.

Ao propor o parangolé, Hélio Oiticica considerou-o uma virada significativa na sua trajetória artística. Isso resultou de um cruzamento de experiências: das noites nas quadras da Mangueira, de um encontro com o samba, e também de uma necessidade do artista de “desintelectualizar” o seu fazer. A partir dali, as propostas de Hélio voltaram-se ao que se costumou chamar de arte ambiental. O museu passou a ser o mundo, e a imanência construtiva tomou a cidade, a partir de então, como matéria e suporte de processos criativos que tinham um claro caráter experimental, porque não apostavam num objetivo, numa ideia de obra acabada, dada de antemão. Um intenso questionamento a respeito do objeto de arte,

***“Aos compartimentos sugeridos e construídos pela curadoria se sobrepõem outros: há as obras preferidas das crianças, há as obras controversas, há as obras do artista mais famoso, há as obras que tocam especialmente os estudantes de* design.”**

documentado nas cartas entre Hélio e Lygia Clark, produziram, nesse contexto, uma reatualização singular e radical da tendência construtiva. Os parangolés se tornaram ícones da arte brasileira contemporânea ao proporem, na década de 1960, uma alternativa à arte representativa. Indo na contramão da fetichização do objeto artístico, eles se propunham "dispositivos que desencadeiam experiências" (Favaretto), ou seja, suscitavam participações que os reconstruíssem como obras num processo permanente, descontínuo e contaminado, eximindo-se da simbolização de uma outra cena. Engendrava-se aí uma arte alheia aos significados profundos que um mestre pudesse deter, já que a obra e o sentido se faziam ao mesmo tempo.

Entrar diariamente num mesmo museu, reencontrar por meses a fio um conjunto de peças, vestir-se repetidamente das mesmas informações e *links* associativos: essa rotina faz o mediador experienciar, de forma radical, a repetição. Daí a necessidade de uma apropriação imanente dos conteúdos. Nesse sentido, as narrativas históricas, os dados sobre o processo criativo, as considerações sobre o espaço físico do museu podem funcionar como peças de pano, como parangolés. Convém vestir os sedimentos do museu, e ir construindo danças-percursos.

É preciso notar que os sedimentos que compõem o espaço expositivo não cessam de fazer cruzamentos com aqueles que vêm de fora. Os visitantes trazem consigo as velocidades do trânsito. Eles entram, procuram, examinam, amam, detestam; fazem paradas e curvas, passam reto. Criam pontos de afinidade e repulsa. Assim, conectam-se singularmente àquele espaço repleto de signos. Mais ainda: os visitantes trazem outras espacialidades, agregando-as, fazendo-as contíguas àquelas do museu.

Talvez, para pensar a mediação da arte contemporânea, seja necessário pensar no visitante não somente como o sujeito de um olhar particular, individual e irredutível. Essa linha de abordagem, por mais sedutora que pareça, não se sustenta mais sozinha. Prefiro pensar os visitantes como portadores de espacialidades. Em muitas ocasiões, é muito produtivo conduzir uma mediação tateando os limites entre arte e cotidiano. Essa problematização foi o estímulo manifesto de artistas tomados como referência na contemporaneidade, como Arthur Barrio, Cildo Meireles, Joseph Beuys e o próprio Oiticica. Além disso, os movimentos trazidos pelos visitantes ao interior do museu carregam o próprio museu consigo. E o carregam, às vezes, para fora de si, engatado nas forças que por ali circulam.

Um mediador vai-se fazendo também nesse processo. No contato com os grupos mediados, ele é conduzido a paisagens urbanas que não necessariamente se restringem ao silêncio do museu. Nos diálogos, as cadeias associativas que geralmente um espectador solitário percorre mentalmente acontecem em ato, formando substratos de entendimentos coletivizados e em movimento. Na minha prática, raras vezes segui roteiros predeterminados. Os roteiros vão sendo traçados nessa troca singular. Assim, as questões levantadas na visita encaminham o grupo num percurso onde a construção dos sentidos se dá simultaneamente à construção do caminho. Não há necessidade, assim, de recorrer a um tom professoral. Mais ainda, é pouco coerente supor um sentido privilegiado para obras que, elas mesmas, requisitam reconstruções singulares de significados.

Um rizoma, tal como definido por Deleuze e Guattari, não conhece porta preferencial de entrada. Como acontece ao museu, podemos pensá-lo como um espaço que se abre em vários pontos. Ali, são dimensões diversas que convivem (curadorias, paredes, tecidos, ações educativas). Essas dimensões

são irredutíveis entre si: como vimos, não há uma só que, na prática, possa servir de terreno exclusivo de passagem. Os visitantes percorrem o Cubo Branco, mas logo passam para o piso de pedra de uma escola de arte, e depois podem vir a desembocar em plena favela.

As dimensões de um rizoma se conectam (e ganham consistência) por aquilo que Deleuze e Guattari (1995) chamam de *agenciamentos maquínicos*: são modos de composição entre os estratos que os conduz a modos de funcionamento singulares. Logo, em tal multiplicidade, as partes não estão dispersas (caoticamente) nem isoladas, a não ser por uma função de impotência. Há modos de conexão operando também dentro de um museu, entre aquelas velocidades e aqueles tempos diversos com os quais um mediador coloca-se, dia a dia, em contato.

Alguns desses modos, característicos da contemporaneidade, já foram esboçados acima. Agora, vale ressaltar que um mediador é também um cartógrafo do museu e da arte contemporânea. É de maneira singular, na vivência do seu trabalho, na troca com os outros mediadores, que ele vai fazer o mapa do espaço onde está trabalhando. Percebendo e vivendo as matérias do museu específico, experimentando as maneiras como essas matérias se conectam entre si e geram aquele espaço consistente, o mediador vai descobrindo em que meio ele se situa e inventando suas vias de atuação.

Vitor Butkus é artista visual e estudante de Artes Visuais, com habilitação em História, Teoria e Crítica, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realiza projetos em vídeo e fotografia, além de se dedicar ao estudo teórico das chamadas "novas mídias". A ênfase temática de seus trabalhos são as tensões entre o contexto urbano e a subjetividade do olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Mil platôs – vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

——. "Verdade, poder e si". In: FOUCAULT, M. *Ditos & Escritos I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 294-300.

FRAYZE-PEREIRA, J. "Recepção estética em exposições de arte: ilusão, criação, perversão". In: SOUSA, E (org.). *A invenção da vida – arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 134-149.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, H; CLARK, Lygia. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

ROLNIK, S. Palestra na Conferência Anual do CIMAM 2005: "Museums: Intersections in a Global Scene". Vídeo acessado em 2 ago. 2006: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/encontros/cimam2005

——. "Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer (...)". In: FONSECA, Tania M. G.; KIRST, Patrícia G. (org.). *Cartografias e devires – a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Museu de Imagens do Inconsciente: Pesquisa e arte

GABRIELA MACHADO ALEVATO

Introdução

Em 9 de setembro de 1946, foram criados pela dra. Nise da Silveira os ateliês de Pintura e Modelagem que, dentre outros setores de atividades, atendiam às necessidades da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II. Um dos funcionários, Almir Mavignier, que por esta época se iniciava na pintura e não se adaptava aos serviços burocráticos, foi indicado pelo diretor para colaborar com a dra. Nise na referida seção.

Nos ateliês, os frequentadores eram estimulados a desenvolverem, através da pintura e da modelagem, as suas necessidades de expressão. Além do caráter terapêutico, estes ateliês, através das imagens produzidas pelos esquizofrênicos, revelaram o caminho para a melhor compreensão das doenças ligadas à desagregação da consciência, tornando-se, por isso mesmo, fontes de pesquisa para as doenças da psique.[1]

1 Do grego *psyché*, conjunto organizado dos processos conscientes e inconscientes. O termo psique é empregado em lugar de espírito ou do termo alma, pelos psicólogos e psicanalistas modernos.

Logo essas imagens provocaram não só interesse científico, como também artístico. O número de obras produzidas foi aumentando e aquele grupo de "doentes" marginalizados começou a encontrar, dentro daquele espaço de intensa efervescência e criatividade, um lugar para canalizar sua imaginação e liberdade.

> "Ali, com efeito, se foram reunindo ao acaso todo um grupo de enfermos – esquizofrênicos – tirados do pátio do hospício para a seção terapêutica, desta para o ateliê, do ateliê para o convívio, onde passou a gerar-se o afeto e o afeto a estimular a criatividade. A grande descoberta foi a formação ou a revelação ao longo dos anos de personalidades extraordinárias que nasceram do convívio que para eles se abriu, e cujas obras constituem já agora um patrimônio cultural da nação brasileira."[2]

Criação do museu

O Museu de Imagens do Inconsciente (MI) foi fundado pela dra. Nise da Silveira em 20 de maio de 1952. O museu surge com a finalidade de atender melhor aos pesquisadores e reunir as obras de forma com que se pudesse estudá-las de maneira adequada. Podemos ressaltar o seu caráter pioneiro, considerando a coleta e a classificação do acervo produzido.

O MII desenvolveu o seu próprio método de organização de acervo, isto é, as obras produzidas pelos frequentadores eram organizadas seguindo um estudo de séries de imagens de um mesmo autor. O estudo de uma imagem individualizada dificilmente permitiria a percepção do problema do cliente/artista.[3] Sendo assim, o estudo em conjunto de imagens poderia demonstrar o processo pelo qual o indivíduo estava passando e como a terapia estaria atuando. Assim, as obras também poderiam ser organizadas em séries de temas com frequente incidência da formação dos arquétipos.[4]

> "Através das imagens espontâneas que possam emergir na pintura de pessoas que vivem estados perigosos do ser, o trabalho do Museu de Imagens do Inconsciente consiste, principalmente, em penetrar, ainda que por frestas estreitas, regiões misteriosas que ficam do outro lado do mundo real."[5]

Exposições

Na primeira sede do museu, a parte expositiva tinha instalações simples. Eram basicamente grandes corredores de passagem para outras seções no prédio principal do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro.

"(...) o estudo em conjunto de imagens poderia demonstrar o processo pelo qual o indivíduo estava passando e como a terapia estaria atuando."

2 PEDROSA, Mário. *Coleção Museus Brasileiros II*, p.11.

3 O termo "cliente" foi utilizado pela dra. Nise para denominar os internos do Centro Psiquiátrico. Neste artigo, quando citarmos os internos que produziram obras nos ateliês, usaremos o termo cliente/artista.

4 Denominação dada ao conteúdo do inconsciente coletivo. É uma necessidade de reproduzir os símbolos que, desde sempre, exprimem as dominantes do inconsciente. É uma imagem originária, um patrimônio de símbolos com potencial de expressão.

5 SILVEIRA, Nise. *Os inumeráveis estados do ser*, p. 6.

No entanto, esta exposição já seguia a ideia de análises de séries, havendo uma preocupação de exibir um grande número de obras.

Vale dizer que uma das primeiras exposições externas das obras do ateliê do Centro Psiquiátrico Pedro II ocorreu antes da criação do MII. O então diretor do MAM-SP, Leon Degand, a convite de Mário Pedrosa, visitou o Centro e ficou muito impressionado com a alta qualidade artística das obras. Com a ajuda de Pedrosa, ele selecionou as obras e intitulou a exposição: "Os 9 artistas do Engenho de Dentro". Esta exposição foi inaugurada no MAM-SP em 12 de outubro de 1949. Em trechos do texto do catálogo desta mostra, escrito pela dra. Nise, podemos entender melhor a função dos Ateliês de Pintura e Modelagem:

> "...os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas – que se firmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana (...)
>
> Seja a exposição agora apresentada uma mensagem de apelo neste sentido, dirigida a todos que aqui vieram e participaram intimamente do encantamento de formas e de cores criadas por seres humanos encerrados nos tristes lugares que são os hospitais para alienados."

A primeira exposição internacional de obras dos clientes/artistas aconteceu em Zurique, por ocasião do II Congresso de Psiquiatria, em 1957, reunindo somente pinturas. A abertura da exposição foi feita pelo renomado psiquiatra Carl Gustav Jung. Desde 1954, a dra. Nise comunicava-se com ele através de correspondências.

No ano de 1975, mais precisamente em junho, a dra. Nise, com a colaboração de Luiz Carlos Mello, hoje diretor do MII e curador de diversas exposições nacionais e internacionais, organizou, no Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro, uma exposição com pinturas em homenagem ao centenário de Jung.

Na década de 1980, o museu instalou-se numa nova sede, dentro do hospital, mas em um outro prédio, com espaço maior, integrando as salas dos ateliês aos espaços expositivos. Destinou-se um local somente para guarda do acervo e uma sala exclusiva para exposições. A questão da preservação tornou-se uma preocupação, e aconteceu, assim, um primeiro projeto com o objetivo de acondicionar melhor as obras em papel, através da parceria entre o Governo Federal e a Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP).[6]

6 As obras passam a ser organizadas em álbuns, seguindo o método de trabalho de estudos das séries, com as técnicas de acondicionamento da época: caixas grandes de cartão comum, sem preocupação de utilizar papéis neutros. Os álbuns continham obras emolduradas em papel de melhor qualidade, fazendo uma espécie de passe-partout que protegia o verso da obra e permitia que se visse a frente. Eles eram encadernados em ordem de estudo séries.

Pacientes, clientes ou artistas?

Quando a dra. Nise começou a desenvolver, no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, as atividades de terapêutica ocupacional, sua principal preocupação era descobrir, naquele universo de abandono e negligências, o mundo interno dos esquizofrênicos. Dentro daqueles ateliês ela tinha uma "escola viva" que servia como laboratório para as suas investigações. Aqueles, até então considerados "pacientes" no senso comum da psiquiatria vigente, que estavam dentro dos hospitais psiquiátricos, nunca foram, para ela, seres desprovidos de inteligência ou pessoas condenadas à doença e impedidas de ter alguma capacidade de autocura. Chamá-los de doentes ou pacientes seria continuar reforçando os preconceitos, então, a partir disso, ela resolveu chamá-los de "clientes", passando assim a tratá-los com mais dignidade e respeito. Eles estavam ali servindo-se daquele espaço como clientes, sem qualquer tipo de imposição. Não eram obrigados a estar ali, o espaço servia de tratamento, mas não era uma obrigação. O significado da palavra cliente na Roma antiga compreende bem o papel da dra. Nise naquele contexto: "Indivíduo que, na antiga Roma, estava sob a proteção de um patrono (do lat. cliente)."[7]

Era exatamente este o papel que a dra. Nise representava. Ela protegia aquelas vítimas do preconceito e da exclusão social e moral. Além disso, tinha preocupação em decifrar os símbolos da produção plástica como diagnóstico de esquizofrenia. Porém, não ignorava a plasticidade das obras, apenas acreditava que não competia a ela denotar este valor.

> "Tudo isso me alegrava profundamente. Mas sempre me mantive discreta quanto a pronunciamentos sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes. Isso competia aos conhecedores da arte.
>
> (...) não sendo filiados a qualquer "escola", nossos pintores passam da abstração ao figurativo e vice-versa de acordo com sua situação face ao mundo externo e suas vivências internas."[8]

Não demorou muito tempo para que o valor artístico das pinturas desenvolvidas pelos clientes do Museu fosse reconhecido. A presença de Almir Mavignier, pintor e monitor do ateliê, colaborou para que uma vanguarda de artistas e intelectuais que viviam um momento de experimentalismos visitassem os ateliês da Seção de Terapêutica Ocupacional do Hospital Psiquiátrico Pedro II. Uma figura importante neste contexto foi

7 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975.

8 SILVEIRA, Nise. *Imagens do Inconsciente*. p. 161.

a do crítico de arte e jornalista Mário Pedrosa que, levado por Mavignier, impressionou-se com os trabalhos realizados pelos clientes/artistas. Logo, com menos de seis meses dos recém-criados ateliês, Pedrosa publicou, no *Correio da Manhã*, um artigo em defesa da qualidade artística das obras produzidas pelos ditos “loucos”.

> “(...) As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte.”[9]

9 PEDROSA, Mário. *Correio da Manhã*, 7 fev. 1947.

10 Idem. 19 mar. 1950.

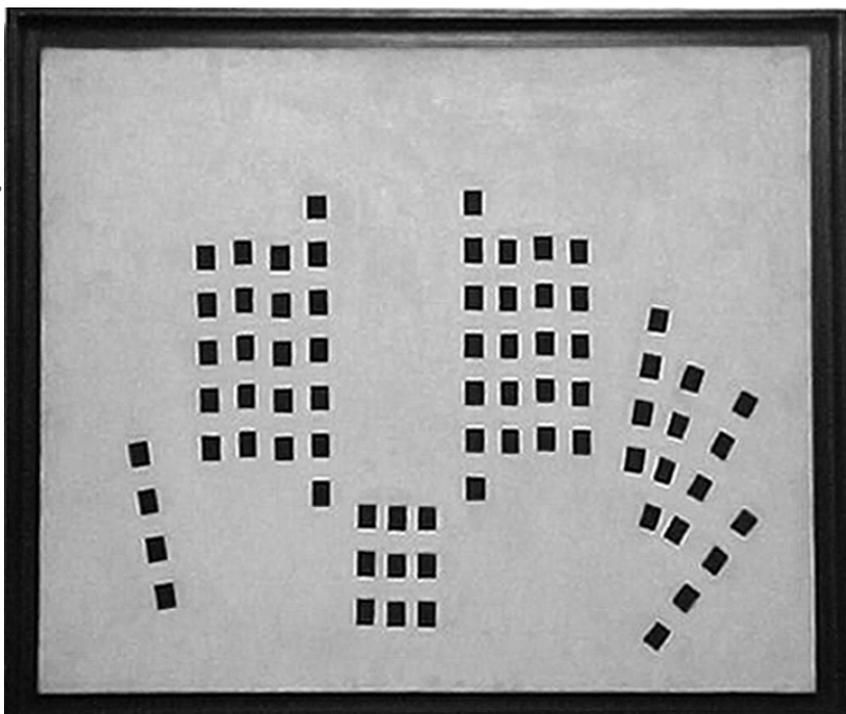
Depois do primeiro contato, Pedrosa tornou-se um militante em defesa desta arte que denomina como “arte virgem”. Passou a fazer visitas frequentes aos ateliês, colaborando em montagens de exposições externas e publicando diversos artigos sobre os clientes/artistas como este, no *Correio da Manhã*:

> “Os artistas de Engenho de Dentro superam qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas e a quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica. Em nenhum deles as receitas de escola são levadas em consideração.”[10]

Arthur Amora

Arthur Amora foi um cliente/artista atípico. Frequentou por um curto prazo de tempo o ateliê. Existe pouca informação a respeito de sua vida. No período que esteve no Engenho de Dentro, produziu um pequeno número de trabalhos, no entanto, sua curta carreira não reduziu o pioneirismo de sua obra.

No fim da década de 1940, mais precisamente em torno de 1949-1950, ele chegou ao ateliê querendo pintar, porém alegava que não sabia desenhar. Mavignier lhe propôs algum assunto de seu interesse. Foi quando ele descobriu uma caixa de dominós e copiou-os inteiramente. Depois, começou a simplificá-los, abandonando os pontos, encobrindo as faixas brancas e pretas, rompendo os ângulos, encontrando curvas e criando estruturas de forte contraste óptico. Considerava o branco e o preto como cores suficientes para o seu trabalho. Porém, recusava-se a mostrar sua produção aos seus parentes, pois temia ser considerado perigoso. Desejava voltar para casa e este deve ter sido o motivo de seu afastamento do hospital.

Museu de Imagens do Inconsciente / Acervo

Óleo sobre tela de Artur Amora (1950-1951, registro nº 11616). A obra, sempre em p&b, do *cliente/artista* influenciou artistas plásticos que posteriormente criaram o Movimento Neoconcreto.

Dava títulos às composições com nomes de partituras musicais de Beethoven, Schubert e Chopin. Com apenas cinco óleos, quatro desenhos e projetos sobre papel, desenvolveu um estilo que se assemelha à pintura "concreta" suíça – de caráter geométrico – e que na mesma época estava sendo discutida por correntes artísticas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A experiência de artistas "normais" no Museu de Imagens do Inconsciente

Almir Mavignier nasceu no Rio de Janeiro em 1925. Levando em conta que, desde os tempos de ginásio, desenhava autodidaticamente, aos 21 anos tentou vestibular sem êxito para a Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. Trabalhou no Serviço de Doenças Mentais, na Praia Vermelha, pela possibilidade de ter mais tempo livre para desenhar, já que o horário de expediente era das 10 às 15 horas. No início, sua função era acalmar os doentes agitados, porém, Paulo Elejalde, diretor do Centro Psiquiátrico Nacional no Engenho de Dentro, convidou-o para ficar encarregado de fazer o projeto do jardim da instituição. Após um congresso interno do Centro, aproximou-se da dra. Nise e se ofereceu para colaborar na montagem de um ateliê dentro da Seção de Terapêutica Ocupacional. A princípio, Mavignier interessou-se apenas em colaborar, já que, além de servir aos clientes/artistas, o ateliê poderia servir como espaço do seu próprio trabalho. Não demorou muito tempo para que ele se impressionasse com as obras que surgiam nos ateliês. Naquele ambiente, os frequentadores pintavam e modelavam profundamente concentrados o que, de certa forma, afastava qualquer influência do monitor. As obras tinham uma grande diversidade de temas, cores e formas. A produção plástica advinha do inconsciente dos clientes/artistas e abrangia desde figurativismos a abstrações.

Mavignier ficava muito impressionado com a qualidade artística das obras daquelas pessoas consideradas desprovidas de consciência, e esta experiência acabou por influenciar sua própria obra, como ele mesmo reconheceu no catálogo da Exposição Comemorativa dos seus 75 anos: "Minha grande escola de arte foi o Engenho de Dentro, porque percebi as fontes da criatividade, o nascedouro da criação, e aprendi a humanamente respeitar as pessoas."[11]

"Mavignier ficava muito impressionado com a qualidade artística das obras daquelas pessoas consideradas desprovidas de consciência e esta experiência acabou por influenciar sua própria obra."

No fim da década de 1940, Mavignier começou a frequentar as aulas de desenho livre e pintura ministrada por Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nesta época, surgiu uma forte amizade entre três jovens artistas – Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik – que, junto com outros, participavam do projeto construtivo brasileiro.

Os primeiros indícios de influência dos clientes/artistas do MII na obra do Mavignier foram detectados em 1951, na fase em que o artista se encontrava em Paris, após ter conquistado uma bolsa de estudos do governo francês. Esta possível influência foi mencionada por Aracy Amaral no já citado catálogo comemorativo dos 75 anos de Almir Mavignier: "Chego até a pensar na incorporação intuitiva por Mavignier, embora não registrada por seu intelecto, dos pontos que um interno, como Arthur Amora, eliminara de composições intrigantes com os dominós, trabalhos que Mavignier admirara, nos tempos do Engenho de Dentro..."[12]

Entusiasmado com as revelações de gênios dentro do hospital psiquiátrico, Mavignier convidou Serpa e Palatnik para conhecer os ateliês terapêuticos da dra. Nise. Estes artistas passaram, então, a ser frequentadores do Centro Psiquiátrico Pedro II.

Ivan Serpa

Nascido no Rio de Janeiro, em 1923, iniciou-se na pintura em 1946, estudando pintura, desenho e gravura com o professor e gravador austríaco Axl Leskoschek. Neste mesmo ano, através de Renina Katz, conheceu Mavignier, que o levou para visitar os ateliês do Engenho de Dentro. Considerando que seu ateliê localizava-se no bairro do Méier, próximo aos ateliês do Centro Psiquiátrico, fazia visitas frequentes.

Serpa foi, entre as décadas de 1950 e 1960, a principal figura da arte carioca. Como professor pioneiro de artes plásticas, para adultos e

11 AMARAL, Aracy. Catálogo da Exposição: Mavignier 75 anos - MAM – SP. São Paulo, 20 jul. a 17 set. de 2000, p. 12.

12 Op. cit., p. 7.

crianças, no recém-criado Museu de Arte Moderna, reuniu à sua volta muitos artistas que se iniciavam na arte. Era a figura centralizadora da vanguarda artística carioca. Posteriormente, reuniu o Grupo Frente, liderando-o. Composto por artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Aluísio Carvão, Décio Vieira e Lygia Pape, o grupo desenvolveu uma linguagem concretista de onde surgiu o Movimento Neoconcreto, sobretudo nas obras de Clark, Oiticica e Pape.

A titulo de tecer considerações sobre o trabalho desenvolvido no MII, é importante destacar o caráter pioneiro da dra. Nise da Silveira em criar um tratamento alternativo, através da terapia ocupacional, para as doenças psicopatológicas. Uma mulher que rompeu desde muito cedo com os paradigmas, formou-se na década de 1920 em Medicina aos vinte anos e, quase que individualmente, contestou os tratamentos aplicados aos "loucos" dentro dos hospitais psiquiátricos. Estas contestações resultaram na criação dos ateliês e, posteriormente, no próprio museu.

A experiência dos artistas Almir Mavignier e Ivan Serpa no Museu foi importante para entender melhor como os trabalhos dos clientes/artistas possam ter influenciado as carreiras destes personagens consagrados da arte brasileira e internacional. Ainda podemos perceber que a descoberta da psicologia, na maneira de pensar e fazer destes artistas, em grande parte se deu pelo contato com os ateliês e com a dra. Nise da Silveira.

A pesquisa sobre a vida e obra dos clientes/artistas revelou que a arte brasileira possui uma diversidade de obras que precisam ser divulgadas e expostas para um maior número de pessoas. O Museu de Imagens do Inconsciente merece ganhar legitimidade e reconhecimento pelo trabalho que até hoje vem sendo desenvolvido, que se caracteriza pela pesquisa diária, fornecendo subsídios para diversas áreas do conhecimento.

Gabriela Machado Alevato é museóloga do Cadastro Nacional de Museus e atua no Projeto do Centro de Cidadania Barbosa Lima Sobrinho, ligado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. *Catálogo da Exposição: "Mavignier 75 anos"*. São Paulo, MAM-SP, 20 jul. a 17 set. de 2000.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

CALDERELLI, Paulo. *Dicionário Enciclopédico Psicologia Geral*. São Paulo, Formar, 1972

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975.

PEDROSA, Mário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7/2/1947.

—. *Coleção Museus Brasileiros II*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

SILVEIRA, Nise da. *Arte Incomum, XIV Bienal de São Paulo*. São Paulo, Ed. Maria Otília Bocchini,1981.

—. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, Ed. Alhambra, 1987.

Breves ilações sobre museus de arte contemporânea: para uma desmistificação da arte

ALEJANDRA SALADINO

"Nunca acreditei na pintura unicamente destinada a uma elite.
A pintura deve sempre despertar alguma coisa,
mesmo naqueles que não têm o hábito de olhar quadros.
Da mesma forma que em Molière há sempre uma réplica
para fazer rir o homem de rua
e outra para fazer sorrir o homem cultivado.
O mesmo aconteceu com Shakespeare.
E na minha obra, como na de Shakespeare,
há sempre pormenores burlescos e mesmo vulgares.
Assim, dirijo-me a toda gente.
Não é que eu queira me posternar diante do público,
o que eu quero é oferecer alguma coisa a todos os níveis."

(Pablo Picasso)

Apresentação

As recomendações presentes na Carta de Santiago do Chile[1] são atualizadas pelas tentativas dos museus no sentido de oportunizar e democratizar o acesso aos bens culturais. Tratando-se da apropriação das obras de arte contemporâneas – seja no nível emocional ou intelectual – Pierre Bourdieu (1969: 73) indica a necessidade de constituir uma "competência artística, o conhecimento prévio dos princípios de divisão propriamente artísticos que permitem situar uma representação, pela classificação das indicações estilísticas que encerra, entre as possibilidades de representação que constituem o universo artístico".

Ainda de acordo com o autor, os visitantes de museus que carecem dessa *competência artística* – ou seja, privados de um conhecimento do estilo e da teoria dos tipos artísticos – estariam condenados a depreender das obras de arte o seu puro material fenomenal, quer dizer, a medida de simples objetos do mundo, e estariam fortemente inclinados a buscar e a exigir o realismo da representação, justamente porque estariam desprovidos de categorias de percepção específicas, não podendo aplicar às obras outro sentido além daquele apreendido dos objetos do seu cotidiano (Bourdieu: 1969: 80-81).[2] Assim, desprovidos de um conhecimento prévio sobre o mundo e a dinâmica das artes, o visitante não poderia "invocar mais que a qualidade e a quantidade do trabalho, o respeito moral em lugar da admiração estética" (Bourdieu, 1969: 83).

Considerando que a qualidade de recepção e apropriação da obra de arte dependeria "do nível de informação oferecida e o nível de competência do receptador" (Bourdieu, 1969: 118), é possível identificar claramente a função social do museu nesse processo. Sendo assim, propomos aqui provocar e abrir o debate sobre o papel do museu enquanto desmistificador da arte contemporânea.

"(...) propomos aqui provocar e abrir o debate sobre o papel do museu enquanto desmistificador da arte contemporânea."

Museus de arte contemporânea

Podemos depreender que os museus de arte se fundamentam no dilema de se relacionarem ao Olimpo e à rua (Grossman, 1991:6). Já na segunda metade do século XVIII, quando surgem os primeiros exemplares abertos ao público, germina sua potência como equipamentos formadores e conformadores da sociedade. Atualmente, compreendemos que :

1 A Carta de Santiago, que recomendava a reestruturação dos museus latino-americanos no sentido de acompanhar as transformações sociais, políticas e culturais, caracterizando-se como um discurso pautado na consciência do museu como instituição interdisciplinar, na sua função socioeducativa e no seu potencial como vetores *do estímulo à reflexão e ao pensamento crítico* (Cândido, 2004: 32).

2 Isto nos provoca a lembrança de algumas colocações dos visitantes de museus de arte contemporânea como, por exemplo, "ah, isto meu filho faz igual!."

"(...) os laboratórios mais produtivos com relação às ideias e à realidade ... são os museus, onde compreende-se que o espaço de realização e que ordenação e preparação não são simples enviadas na cena dos materiais, mas identificação dos âmbitos de experiência adequados à obra de arte, realização da sua condição concreta da existência." (Garberi apud Arestizábal, 1991: 24)

Neste ponto, eclode um problema: é pré-noção do senso comum que os museus em geral devem permanecer abertos ao público, porém a recepção e apropriação da arte ainda convivem com a concepção de que a arte é produto de uma "sensibilidade especial, passível de ser adquirida somente por via de um conhecimento *a priori* a certo grau de educação" (Grossman, 1991:6).[3] Embora identifiquemos e reconheçamos reflexões e esforços concretos com vistas à dessencialização e mudança do quadro de apropriação da arte contemporânea por parte do público em geral, este paradigma, ainda cristalizado, torna tímidos os resultados de parte dos projetos educativo-culturais com o objetivo de tornar a arte mais palatável e compreensível.

No sentido de revisar o conceito e as práticas do museu de arte, vale lembrar do papel desempenhado pelo MOMA.[4] Esse projeto trouxe algumas inovações – tornando-se paradigma de museus de arte para vários países –, dentre elas o modo como o "arquiteto aborda a questão do *design* do museu baseado numa intenção educativa" (Grossman, 1991: 7).

C. S. Stein (*apud* Grossman, 1991: 7) sintetiza outra proposta desse novo modelo de museu:

"Quando, por fim, encontramos a saída, as recordações que nos envolvem são as de infinitas finitas através de marcos e portas... e nunca sem sequer uma visita para um pedaço de natureza. O museu de amanhã, por sua vez, exibirá ao visitante um limitado e selecionado número de suas posses. (...) O visitante irá ver o quanto ele quiser, e encontrará o que procura sem nenhuma dificuldade."

A partir dessas narrativas, é possível compreender o MOMA como um projeto de vanguarda quanto ao seu *design* e, também, com relação à sua concepção e organização. Fundado em 1929, seu projeto arquitetônico foi o primeiro a incorporar a ideia de "museu como *showroom*" (Grossman, 1991: 7) e "a injetar significativas modificações e novidades na tradicional concepção museológica" (Grossman, 1991: 8), como a constituição de seu

3 Ver também BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alaine. *L'amour de l'art. Les musées d'art erupéeus et leur public*. Paris: Minuit, 1969.

4 O projeto arquitetônico do MOMA é de autoria de Yoshio Taniguchi. Ver: www.moma.org.

"(...) é possível compreender o MOMA como um projeto de vanguarda quanto ao seu* design *e, também, com relação à sua concepção e organização."

O aprendizado da arte contemporânea deve proporcionar aos indivíduos novas capacidades de apreensão e compreensão do mundo. Quanto mais cedo se cria essa sensibilidade, mais profundamente ela atua na sensibilidade global do futuro cidadão.

acervo a partir de obras até então alijadas do templo das musas, como fotografias e projetos de desenho industrial, além da promoção de atividades educativo-culturais, como palestras e *vernissages*. Concretiza-se, finalmente, a potência do museu de arte como agente cultural e estimulador de novas manifestações artísticas.

Esse tipo de museu fomentou a discussão acerca da complexidade e relatividade na conceituação da arte. No mundo em processo de reconfiguração – por conta da aceleração espaço-temporal e do descompasso existente entre cultura objetiva e subjetiva[5] –, a arte constituía-se no dilema entre descaracterização das referências e sobrevivência e preservação das singularidades (Grossman, 1991: 8).

Da produção artística do século XX, é possível identificar um aspecto peculiar: ao mesmo tempo que renega certos valores das elites, reitera-os, devido à sua dependência de um mercado de arte forte e ao fato de que algumas obras são efetivamente "arte de museu" (Grossman, 1991: 12), ou seja, produzidas para a exposição no lugar potencialmente mistificado e mistificador que é o museu.

Segundo Martin Grossman (1991: 13), "a arte desde os museus vem sendo determinada à parte de outros fatores, pelas limitações que o museu, como um espaço arquitetônico e como conceito, vem impondo ao longo de sua existência".

5 Ver GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991, e SIMMEL, Georg. "A Metrópole e a Vida Mental." In: VELHO, Otávio G (org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

Retornando ao MOMA, apesar de ter sido paradigma para vários museus de arte da Europa e das Américas, é possível imaginar que não lograram alcançar as metas aqueles projetos que desconsideraram os contextos econômicos e sociais locais e os valores culturais, significativamente diversos. A reflexão global sobre a instituição – possível por meio da elaboração de um plano museológico[6] – poderia evitar este tipo de problema. Poderia ser um meio de o museu desempenhar ações efetivas no sentido de desmistificar a arte contemporânea para o público em geral.

6 O plano museológico é um documento elaborado como um projeto coletivo da equipe técnica do museu, que contempla a definição da identidade e da missão da instituição, bem como suas diretrizes e planos de ação divididos em programas e projetos.

A dinâmica dos museus de arte contemporânea não foge das funções básicas desse equipamento cultural – conservação, investigação e comunicação –, embora deva respeitar as propostas e idiossincrasias dessa categoria de bem cultural. Esses museus devem ser lugares:

> "(...) onde se possa permanecer, onde se possa pensar, um lugar que 'faça' pensar, que surpreenda e provoque, um lugar que ofereça e permita a realização de diversas leituras da obra de arte sem esforço, que sugira diversas soluções aos problemas propostos, um lugar onde se possa estudar, onde seja possível ter uma visão conjunta dos temas expostos e aprofundar-se nos temas escolhidos." (Arestizábal; Piva, 1991: 13)

Mas, igualmente, não podem "trair" algumas de suas obras – comprometidas com a reflexão de valores e representações elitistas e artísticos –, cobrindo-as com uma pátina sacralizante. É justamente esse processo de supervalorização da aura da obra de arte contemporânea que se revela um paradoxo, pois:

> "(...) a arte moderna não é somente a filha da idade crítica como também é crítica de si mesma. O novo não é exatamente o moderno, salvo se for portador de uma dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo distinto. (...) Paixão crítica, amor sem moderação, passional, pela crítica e seus mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, crítica apaixonada por aquele mesmo que nega. Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada permanentemente nem se agarra a um princípio: a negação de todos os princípios, a perpétua mudança é seu princípio." (Paz, 1974: 17)

Assim, P.R. Jones (s.d.: 20) compreende que o museu de arte moderna deveria ser "o lugar no qual exporiam-se, num ritmo um tanto quanto acelerado, as criações do presente, suas referências imediatas e o *flashback* que requerem para sua compreensão".

Por sua vez, Arestizábal e Piva (1991: 14) destacam que:

> "uma vez definida a linha e a essência da coleção, isto é, a filosofia do museu, os principais esforços devem ser para construir a coleção que representará sua identidade e para criar a possibilidade de lê-la e geri-la nas melhores condições e num nível máximo."

Além disso, os autores ainda atentam para a importância de identificar a variedade de linhas de pensamento que orientam o caminho e a dinâmica dos museus na formação de suas coleções e na maneira de utilizá-las. Há:

> "- museus que trabalham com as 'melhores' obras – nota-se o poder do mercado de arte nessa conceituação;
>
> - museus com coleções 'menos rígidas', ou seja, a preocupação neles é registrar da forma mais imparcial possível e sem a influência maciça do mercado de arte – uma utopia – as manifestações artísticas contemporâneas;
>
> - museus com coleções variadas que se caracterizam por uma coleção determinada e utilizam-na como sua marca registrada, possibilitando, dessa forma, uma visão geral e possível de aprofundamento de determinado artista;
>
> - museus que privilegiam o caráter singular de cada obra da coleção;
>
> - museus que organizam suas coleções por temáticas;
>
> - museus que concentram suas coleções sob a única forma de expressão;
>
> - museus com o núcleo originário de suas coleções ainda bem definido, carregando consigo as particularidades do colecionador;
>
> - museus que oferecem um panorama extenso e cronológico, baseado em linha crítica;
>
> - museus que constroem suas coleções sob um núcleo específico ou artistas selecionados;
>
> - museus cujo objetivo é estudar profundamente determinados artistas." (Arestizábal; Piva, 1991: 14-15)

"Os museus necessitam flexibilizar suas categorizações – mantendo definidos sua missão, seus objetivos e valores – para não reduzir e cristalizar suas coleções."

As características e especificidades da arte contemporânea complexificam essa equação: em termos práticos, a distinção entre escultura e pintura contemporâneas não está clara, por exemplo. Então, os museus necessitam flexibilizar suas categorizações – mantendo definidos sua missão, seus objetivos e valores – para não reduzir e cristalizar suas coleções. Quaisquer que sejam as correntes – museu-espetáculo, museu-galeria, museu-escola –, não é interessante negligenciar as premissas supracitadas.

A investigação é questão candente em um museu de arte que pretende tornar compreensível – racional e emocionalmente – a arte contemporânea para o público em geral. Mas, vale sempre lembrar, a análise da obra em seu contexto de criação – englobando aspectos sociopolítico-econômico-cultural – se faz pertinente, pois o "estudo dos fenômenos atuais é uma atividade legítima, não importando se forem fenômenos cientificamente naturais ou de fenômenos socioculturais, dentre os quais se encontram as obras-de-arte." (Jones, s.d: 21)

Algumas considerações finais

Para além do compromisso de preservar as obras de arte contemporâneas adequadamente para que os pósteros possam delas usufruir, os museus necessitam desenvolver atividades que permitam uma relação mais profunda entre homem e objeto. Museus de arte necessitam de planos que prevejam a realização de ações fundamentadas em pesquisa para firmarem-se como instituições dinâmicas (Julião, 2006: 102). Pesquisa de acervo e de público para que possam ser oferecidas atividades que proporcionem experiências complexas, integrais, que passem pela razão e pela emoção, que provoquem uma transformação no olhar do visitante, desmistificando a arte contemporânea, trazendo à luz da reflexão pré-noções do senso comum cristalizadas, como a ideia de que arte contemporânea qualquer um, de qualquer idade e formação, pode fazer.

Alejandra Saladino é bacharel em Museologia (UNIRIO), especialista em Conservação de Bens Culturais Móveis (UFRJ), mestre em Memória Social (UNIRIO), e atualmente é museóloga do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) e doutoranda em Ciências Sociais, desenvolvendo um estudo sobre políticas de preservação do patrimônio arqueológico.

BIBLIOGRAFIA

ARESTIZÁBAL, Irma; PIVA, Antonio. *Musei in transformazione. Prospettive della museologia e della museografia*. Milano: Mazzotta, 1991.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alaine. *L'amour de l'art. Les musées d'art erupéeus et leur public*. Paris: Minuit, 1969.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Arqueologia musealizada: patrimônio cultural e preservação em Fernando de Noronha*. São Paulo, USP, Programa de Pós-graduação em Arqueologia, dissertação de mestrado, 2004.

GROSSMAN, Martin. "O antimuseu". In: *Revista Comunicação e Artes. Ano 5, n. 24*. São Paulo: Laboratório de Artes Gráficas do ECA/USP, 1991, p.5-20.

JONES, Philippe Roberts. "Las estructuras de um museo de arte moderno". In: *Museum. Selección de artículos*. UNESCO, s.d., p.12-27.

JULIÃO, Letícia. "Pesquisa histórica no museu". In: *Cadernos de diretrizes museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006, p.93-105.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

O período Lina Bo Bardi no MAM-BA (1959-1964):
uma análise sobre práticas sinérgicas de gestão

JULIANA MONTEIRO

1. Lina Bo Bardi e os museus: o caminho até o MAM-BA

Lina Bo nasceu na cidade de Roma, em 5 de dezembro de 1914. Forma-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, indo morar em Milão em seguida, a fim de trabalhar no escritório do arquiteto Giò Ponti. Durante a Segunda Guerra Mundial, a arquiteta se alista nas fileiras do Partido Comunista e sua casa passa a ser ponto de encontro de intelectuais e artistas italianos. No ano de 1946, Lina Bo casa-se com o jornalista, crítico de arte e marchand Pietro Maria Bardi, e viaja com ele logo depois para o Brasil, onde fixam residência.

Logo conhecem o empresário e jornalista Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados*, que convida Pietro Bardi para estar à frente de uma audaciosa empreitada – o Museu de Arte de São Paulo, com sede na rua 7 de abril. Lina Bo é envolvida no projeto do museu, e, desta forma, no ano de 1947, ela se vê responsável pelo planejamento do espaço, pela organização das exposições e atividades educativas do novo museu.

É interessante ressaltar determinados aspectos em relação ao projeto do MASP da rua 7 de abril, pois algumas das ideias presentes em sua concepção são ilustrativas do pensamento de Lina sobre museus. A intenção da italiana era concretizar um museu *de arte* no seu sentido mais amplo, com arquitetura simples e que atuasse não apenas como um mero guardião de obras de grandes mestres, mas que participasse da vida cultural da cidade. Sobre a inauguração da primeira sede do museu, Lina declara: "[...] é neste *novo sentido social* que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual." (BARDI, 1993, p.44. Grifo nosso)

Importante também é a participação de Pietro Bardi. Juntos, o casal propõe inovações para o museu da rua 7 de abril, muitas vezes mencionadas negativamente pela crítica jornalística, que não aprovava a indicação de um italiano, e não um brasileiro, para a direção da instituição. Segundo Pietro Bardi (Pietro Bardi apud TENTORI, 2000), estas críticas teriam surgido por causa de uma não compreensão geral da proposta dele e de Lina Bo para o novo museu. Ele chega mesmo a definir o MASP como um "antimuseu", por seu caráter dinâmico, aberto, representativo de uma nova era para os museus. Esta ideia de "anti-museu", ou antes, sua proposta conceitual, compartilhada provavelmente não só por Pietro, mas também por Lina, é outro ponto essencial que se deve ter em mente para analisar a posterior atuação dela no MAM-BA.

1959-1964: tempo de MAM-BA

Originalmente, o Museu de Arte Moderna da Bahia surge como uma proposta do então governador do Estado da Bahia, Juracy Magalhães, e sua esposa, Lavínia. No decorrer do ano de 1959, principalmente a partir do segundo semestre, encontram-se diversas notas no jornal *Diário de Notícias* sobre a formação de uma verdadeira campanha em prol do novo museu, dirigida pela então presidente do MAM-BA, Lavínia Magalhães, com o apoio de José Valladares (diretor do Museu do Estado da Bahia) e Odorico Tavares (diretor do *Diário de Notícias*), entre outros. O grupo procurou angariar doações financeiras e artísticas de empresários, políticos, artistas de todo o Brasil e do exterior.

A lei de criação n° 1.152 é assinada no dia 23 de julho de 1959, ocasião que reúne as figuras eminentes da terra, como os políticos partidários do governador e senhoras entusiastas da movimentação cultural da primeira-dama. Entretanto, sua inauguração ocorre apenas em 6 de janeiro de 1960 (LOURENÇO, 1999, p. 178), na sede provisória do *foyer* do Teatro Castro Alves, localizado na região central de Salvador. Estatutariamente, o MAM-BA se estabelece como uma *fundação de fins culturais*, que se destina:

> "Capítulo 1
>
> Art.2. (...) a promover o estudo e a difundir o conhecimento das artes em geral notadamente as plásticas sob critério representativo de sua evolução contemporânea." (*Diário de Notícias*. Salvador: 06/01/1960)

Baseando-se nesses objetivos, Lina Bo, eleita diretora-executiva pelo Conselho Diretivo do MAM, inicia um planejamento condizente com o próprio entendimento de arte moderna, apresentado por ela. Lina compreendia que, ultrapassada a fase de rupturas, de choques com toda e qualquer onda de tradicionalismo ou conservadorismo no âmbito da produção humana, o moderno deveria se voltar para uma relação imediata com o presente e o cotidiano. A arte moderna, desse modo, não poderia mais desprezar as práticas artísticas regionais, correndo o risco

Fachada lateral da Casa de Vidro, atual sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, projetada pela arquiteta, em 1950, para ser a residência do casal na cidade de São Paulo.

F. Albuquerque (1952) / Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (São Paulo/SP)

de embarcar em um radicalismo vazio e sem razão de ser. Assim, o MAM-BA foi estruturado na forma que veremos a seguir:

A Escola da Criança

A Escola da Criança foi uma das primeiras atividades colocadas em prática logo após a inauguração do museu. Surge com o objetivo de trabalhar a arte com as crianças, através de atividades manuais, nas quais elas poderiam sentir objetos, desenhá-los e pintá-los se quisessem. No dizer de Glauber Rocha, à época, "(...) é uma escola nova, sem esquemas dirigidos, onde a liberdade total da infância (para uma realização consciente de seus atos) é o motivo fundamental" (ROCHA, 21/09/1960). Dança, teatro e treinamento da fala e da expressão corporal são outras oportunidades complementares oferecidas pela Escola.

Lina Bo não se esqueceria dos professores, ligados diretamente ao processo de aprendizado dos jovens. Como numa espécie de atividade de extensão do museu, abrem-se as vagas para o curso de formação aos instrutores do ensino primário e elementar, com a finalidade de "(...) despertar nos instrutores a faculdade crítico-intuitiva" (ROCHA, 21/09/1960). Todos os cursos são dirigidos pelo professor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, que traz seus assistentes para auxiliá-lo na tarefa, contando também com o pintor baiano Sante Scaldaferri na tarefa de coordenação das aulas.

A Escola de Música Infanto-Juvenil

Continuando na linha de atuação específica para as crianças, o MAM-BA inaugura, em meados de julho de 1960, a Escola de Música Infanto-Juvenil, sob direção do maestro e professor da Escola da Música, o suíço Joachim Koellreuter. O objetivo desta escola é "(...) desenvolver nos jovens, ainda em fase de estudos, não somente os dotes artístico-musicais, mas também a capacidade de comunicação através de um trabalho em equipe" (*O Estado da Bahia*. Salvador: 25/07/1960). Os únicos requisitos para admissão na orquestra eram que o aluno já fosse estudante dos outros cursos do museu ou que tivesse, no mínimo, dois anos de experiência no estudo do instrumento preferido.

O auditório e as atividades cinematográficas

Em novembro de 1960, firma-se a parceria entre o MAM-BA e o Clube de Cinema, responsável pela promoção do cinema nacional e internacional na Bahia, dirigido por Walter da Silveira. Desta vez, Lina Bo concede ao clube o espaço do auditório do museu para ser sua sede. Porém, é apenas a partir de maio de 1961 (CÔRREA, 26/04/1961) que o Clube de Cinema, junto com o museu, começa a exibir sua programação de mostras cinematográficas, com produções de países como Canadá, União Soviética, Inglaterra, França e Itália. Os interessados em participar das mostras deveriam se inscrever, previamente, na secretaria do museu, em horário de expediente, ou seja, das 8h às 12h e das 14 às 18h.

As exposições

Por último, mas uma ação não menos importante, estão as exposições. Newton Sobral, assistente de montagem de exposições de Lina Bo à época, em entrevista à autora, assim explicou como eram organizadas:

> "(...) a cada 15 dias mudavam as exposições. Tinha um lado fixo que era acervo, um de quadros que eram doados, umas peças que tinham sido doadas por pessoas e instituições e tinham as exposições móveis que de 15 em 15 dias saíam e entravam outras. Às vezes ela

> [Lina] desenhava num papel o projeto do que seria a exposição, a disposição dos quadros e tal. Se ela tinha tempo ela ficava e montava comigo. Se fosse uma exposição difícil ela ficava. E tinha as chamadas exposições didáticas, (...) mais trabalhosas pelos painéis. (...) cada painel representava uma era, como, digamos, pré-história, arte das cavernas, arte chinesa, arte japonesa, egípcia e cada painel tinha um tema até chegar na arte moderna. (...) tinham uns painéis que se seguravam no teto do teatro, era uma espécie de duas hastes de metal que você colocava assim com um painel no meio, então encaixava o painel nas duas hastes de metal, depois torcia um parafuso e prendia no teto sob pressão. Cada painel daquele tinha um tema histórico, aí ela cortava livros, reproduções e textos, textos explicativos do que foi aquela pintura, do que foi aquela era, (...) fazendo os paineis na sequência cronológica." (SOBRAL, 16/08/2005)

Compreende-se, assim, que existiam três tipos de exposições que ocorriam concomitantemente: as exposições temporárias, as de longa duração e as didáticas. As exposições temporárias eram mostras dedicadas a apenas um artista ou a um grupo de artistas ou com obras emprestadas de outras instituições; as exposições de longa duração realizavam-se com o acervo da casa; e as exposições didáticas constituíam o pilar de sustentação do MAM-BA. O visitante tinha, portanto, a oportunidade de ir às exposições de artistas como Van Gogh, Renoir e Cézanne,[1] ou mesmo Di Cavalcanti, e, se desejasse, poderia conhecer as exposições didáticas – todas com entrada franca.

Deve-se levar em consideração que o cuidado de Lina Bo com as exposições didáticas revela o seu posicionamento contrário a um sentimento de "sacralização" dos museus de arte e a favor de uma comunicação *direta com os visitantes*, o que lembra a ideia de "antimuseu" difundida em São Paulo. Prenunciam, também, a crença da arquiteta na cultura enquanto catalisadora do desenvolvimento do ser humano e na integração entre a técnica e a arte – o que a motivou a elaborar um projeto de Museu de Arte Popular ligado ao MAM.

Dentre as diversas exposições didáticas que a arquiteta inaugurou, é possível citar algumas como exemplos: "Ver pintura" (1960); "Arte como História" (1961); e "A Cadeira na História" (1962).

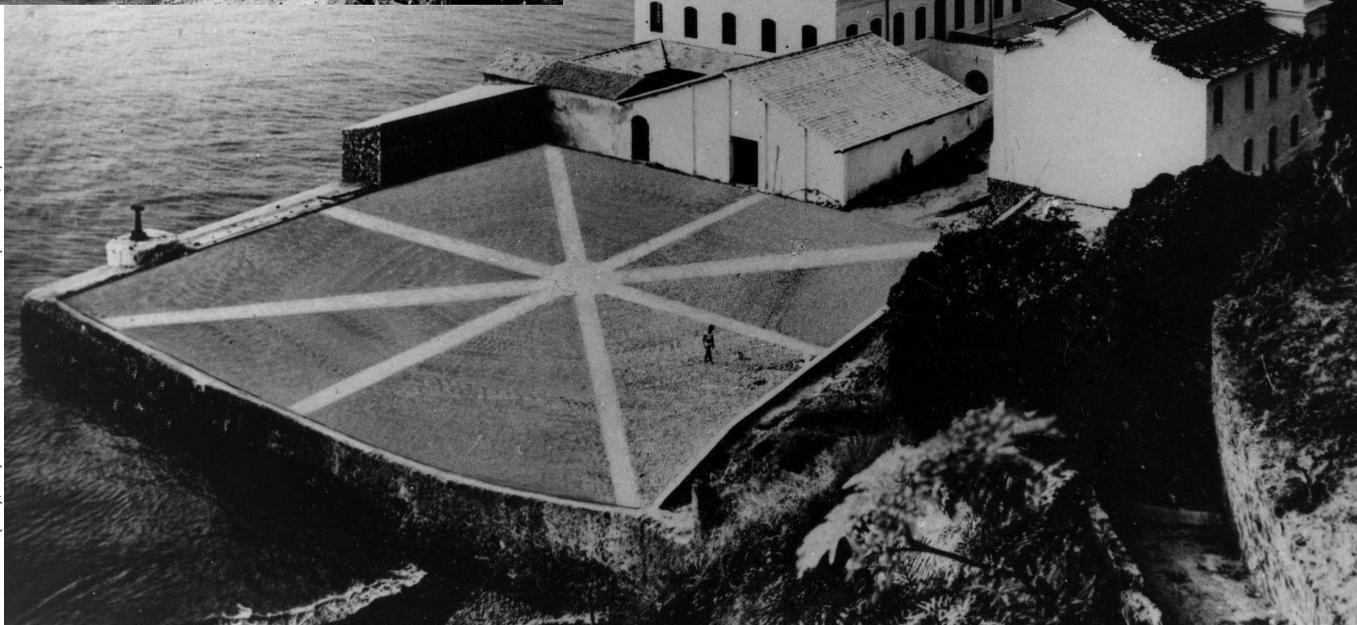
Segundo Lourenço (1999, p.180-181), inicialmente as exposições de caráter de longa duração eram constituídas pelas 87 obras do acervo, de autoria de artistas como Antônio Bandeira, Mário Cravo, Portinari, Di Cavalcanti e, também, de artistas como Djanira, Poty, Pancetti, Bonadei, Darel Valença Lima, Burle Marx, Suané, Augusto Rodrigues, Aloísio Magalhães, Arnaldo

"Deve-se levar em consideração que o cuidado de Lina Bo com as exposições didáticas revela o seu posicionamento contrário a um sentimento de 'sacralização' dos museus de arte e a favor de uma comunicação direta com os visitantes (...)."

1 A exposição que reuniu Van Gogh, Renoir e Cézanne, em 1960, foi uma das primeiras grandes exposições promovidas por Lina Bo na Bahia, realizada graças ao empréstimo das obras dos artistas supracitados pelo MASP.

Autoria desconhecida (1959) / Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (São Paulo/SP)

F. A. Guthmann (1963) / Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (São Paulo/SP)

Vistas externas do Solar do Unhão — antes (1959) e depois da restauração (à direita), em 1963 —, que atualmente abriga o Museu de Arte Moderna da Bahia

Pedroso D´Horta, entre outros. Mas Lina Bo conseguiu rapidamente ampliar o acervo através de doações e transferências, "(...) absorvendo obras significativas para traçar um panorama ampliado do moderno brasileiro" (LOURENÇO, 1999, p.180). É nessa fase posterior que o MAM-BA vê entrar para seu acervo, por exemplo, a escultura *Auto Retrato Psicológico,* de Flávio de Carvalho, e as pinturas *Boi na Floresta*, de Tarsila do Amaral e *Palavra,* de Manabu Mabe.

O Museu de Arte Popular (MAP)

Lina Bo também restaurou alguns casarões coloniais durante sua estadia na Bahia, dentre eles o complexo arquitetônico do Solar do Unhão, construído entre os séculos XVII e XVIII e que fora tombado pelo IPHAN em 1943. No Solar, ela instala e inaugura o Museu de Arte Popular (MAP), no dia 3 de novembro de 1963 (*O Estado da Bahia*. Salvador: ?/11/1963), com a exposição "Nordeste", composta por "(...) um conjunto

selecionado de peças de arte e artesanato popular nordestinos, 57 pintores, gravadores e desenhistas do Ceará, Bahia e Pernambuco" (O *Estado da Bahia*. Salvador: ?/11/1963).

O objetivo de Lina, ao concretizar o projeto do MAP, foi promover a valorização do artesanato nordestino e daquilo que compreendia como "arte popular", pois ela preocupava-se com a documentação de técnicas e saberes. A intenção da arquiteta era de unir o Museu de Arte Moderna com o Museu de Arte Popular, fazendo convergir, para um mesmo espaço, artistas em exposição no MAM, artesãos e *designers* que estariam ligados às atividades do MAP e os visitantes.

É pertinente destacar a presença do "popular" nos projetos de Lina Bo, pois torna-se uma característica dos dois museus. Torna-se necessário, portanto, abrir um parêntese para discussão desse aspecto.

Segundo Rossetti (2003), o "popular" é parte dos projetos de Lina Bo, parte de seu pensamento a respeito da materialidade do espaço – e nisto baseia-se a sua relação com o moderno, marcada pelo signo da "tensão". Segundo o autor, os conceitos de popular e moderno podem ser bem delineados nas experiências de Lina Bo: o popular seria o referencial de criatividade inspiradora, devido a sua plasticidade, a outras escalas e valores, observados pela arquiteta durante suas viagens pelo interior do Nordeste, em particular, da Bahia.

Para Lina Bo, o "popular é a digna vitalidade dos espaços e sua singela materialidade, própria para espaços públicos" (ROSSETTI, 2003, p.2), explica o autor. O moderno, por sua vez, seria "a escala das preocupações, o alcance social dos projetos, a relação projeto/cidade, seu espaço contínuo, o uso de tecnologias disponíveis e a preocupação com a transformação dos meios técnicos de produção" (ROSSETTI, 2003, p.2). Em outras palavras, o moderno seria antes o discurso, os objetivos do projeto e os ideais julgados primordiais para seu desenvolvimento, pois a concretização do projeto já levaria consigo a presença forte da cultura popular.

O Museu de Arte Popular é citado pelo autor como a estratégia pensada especificamente para o Nordeste – tendo em vista o MAM-BA possuir um caráter mais generalizante e internacional –, no qual Lina pensava em continuar seu trabalho com a cultura popular. O MAP teria como unidade dinamizadora um Centro de Documentação, responsável pelo mapeamento e o registro de todas as técnicas artesanais encontradas por ela em suas viagens.

"O objetivo de Lina, ao concretizar o projeto do MAP, foi promover a valorização do artesanato nordestino e daquilo que compreendia como 'arte popular'."

Desse modo, "Lina Bo Bardi procurava operar tanto de acordo com um ideal da vanguarda modernista, como atuar em consonância com a lógica da cultura popular" (ROSSETTI, 2003, p.8). Contudo, a arquiteta não veria este projeto funcionando plenamente, nem tampouco conseguiria concretizar a mudança do MAM para o Solar do Unhão, conforme previra. O ano de 1964 chegara e, com ele, os militares.

O período pós-abril 1964: intermédio

Durante uma das viagens de Lina Bo a São Paulo, para acompanhar o andamento das obras da nova sede do Museu de Arte de São Paulo, os militares da 6ª Região Militar postaram seus tanques à frente do Teatro Castro Alves e inauguraram uma exposição sobre o "material subversivo" supostamente recolhido das mãos de comunistas. No dizer de um dos responsáveis pela ação, a exposição era "(...) a maior prova das razões da Revolução, com que as Forças Armadas livraram o país da disseminação do comunismo" (*Diário de Notícias*. Salvador: 31/07/1964).

Ao retornar, Lina Bo não concordou em manter a exposição e acabou obrigada a depor na Brigada Militar. Os militares insistiram em continuar com a exposição no MAM, enquanto a arquiteta opunha-se a qualquer ligação das atividades do museu com a ideologia do golpe. A situação se tornou insustentável e Lina Bo não teve outra opção a não ser ir embora da Bahia.

Entretanto, sua ligação com os museus e com a área cultural não se findaria, pois ela se veria envolvida com muitos projetos, tais como o do SESC Pompéia, em São Paulo, da mesma forma que atuaria ativamente como incentivadora do cinema, do teatro, da curadoria e das artes plásticas, até seu falecimento em 20 de março de 1992.

"(...) torna-se essencial uma reflexão sobre sua forma de administrar, que em primeiro plano pode ser considerada inovadora e criativa, frente à forma tradicional de direção dos outros museus da época."

2. A poesia da forma: caracterizando a direção de Lina Bo Bardi

Para compreender os aspectos que caracterizam o período Lina Bo no MAM-BA, torna-se essencial uma reflexão sobre sua forma de administrar, que em primeiro plano pode ser considerada inovadora e criativa, frente à forma tradicional de direção dos outros museus da época. A própria Lina resumiria bem o modo como procurou trabalhar no MAM-BA, dando algumas pistas iniciais à pesquisa:

> “Ao assumir, desde a fundação, a direção do MAM-BA, as possibilidades do Norte do país deram-me a certeza que a inércia conservadora do Sul podia ser superada, em campo cultural, pela ‘tensão’ dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do Nordeste. Comecei o trabalho eliminando a ‘cultura estabelecida’ da cidade, procurando o apoio da Universidade e dos estudantes, abrindo o Museu gratuitamente ao povo, procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática.” (BARDI, 1993, p.161)

E, indo um pouco além, é possível interpretar as ações de Lina Bo como referenciais para a contemporaneidade, pelo seu vigor e dinamismo e pela preocupação com a função social dos museus que a arquiteta possuía.

Nesse sentido, De Masi (2000) desenvolve na sua obra a tese de que a criatividade organizada, as estruturas flexíveis e orgânicas e a cooperação profissional baseada na ética constituem-se como fatores de sucesso de diferentes empreendimentos. Para ele, estes são elementos de um tipo de gerenciamento que se contrapõe às práticas administrativas baseadas nas relações de trabalho puramente contratuais e tecnicistas – como o *taylorismo*. O pensamento taylorista preconizava o modo de organização do trabalho onde o operário, a grosso modo, é visto como uma máquina de produção, e a organização como um conjunto de tarefas arranjadas sob uma forte centralização e hierarquização funcional – que esteve em voga durante o século XIX, principalmente no meio industrial.

O autor estabelece algumas categorias de análise – ou critérios organizativos – para identificar como e por que determinados projetos, que se afastaram dos ideais mecanicistas supracitados, deram certo. Um deles seria a existência de *grupos criativos* coordenando estes projetos, que caracterizavam-se pelo trabalho coletivo e por compartilhar uma rede de relações interpessoais e profissionais na sua sistemática de produção. Assim, este e outros critérios apresentados pelo autor tornam-se pertinentes para a compreensão do período de Lina Bo no MAM-BA.

“(...) é possível interpretar as ações de Lina Bo como referenciais para a contemporaneidade, pelo seu vigor e dinamismo, e pela preocupação com a função social dos museus que a arquiteta possuía.”

Conexão Brasil-Bahia

De Masi destaca o contexto histórico por ele delimitar o tempo e o espaço onde as pessoas conseguiram transformar ideias, muitas vezes julgadas como utopia pelos outros, em realidade. Para Júnior *et al.* (2000), estudar o contexto também possibilita a definição dos papéis que exercem os ambientes sociais, externo e interno, na estruturação de qualquer organização, e ainda a percepção das complexas dimensões do processo

de gerenciamento de instituições culturais, como os museus.

Naqueles anos em que Lina Bo esteve na Bahia, Salvador assistia ao surgimento de uma série de fatores que colocariam em ebulição a vida cultural da própria cidade e do Brasil. Conforme Risério (2000), a atuação de Edgar Santos, reitor da Universidade da Bahia (atual UFBA) e destacado incentivador das Escolas de Música e Teatro, e de outros nomes, como Glauber Rocha, Agostinho da Silva, Pierre Verger, era parte de um contexto histórico, político e cultural no qual não só a Bahia, mas o "[...] Brasil [...] se colocara inteiro sob o signo da ação, exalando autoconfiança por todos os poros. Tudo parecia viável. Brasília, Bossa Nova e Poesia Concreta eram os grandes signos culturais da época." (RISÉRIO, 2000, p. 237)

O governo de Juscelino Kubistchek, durante o qual foi criado o MAM-BA, fora marcado pelo *slogan* "Cinquenta anos em cinco", e tornou-se o símbolo do processo de industrialização e urbanização do Brasil. No tangente à cultura, Napolitano (2004) ressalta que esta época foi a "era do rádio", da chegada da TV nas casas mais abastadas do Brasil, do cinema hollywoodiano e da entrada de outros produtos de consumo de origem norte-americana no cotidiano dos brasileiros.

Mendonça (1996), por sua vez, explica que o *nacional-desenvolvimentismo* surgia como o ideário promovido pelas camadas intelectuais e políticas coligadas ao governo. Conforme a autora, tal arranjo visava matizar a verdadeira face da realidade brasileira, marcada pelo aumento da divisão social do trabalho e concentração de renda nas mãos do capital estrangeiro, com a internacionalização da economia promovida por JK. A *atualização cultural* era outra ideia presente naquela época, indicando que o Brasil deveria acompanhar em todos os sentidos o *progresso*, sem perder sua *identidade nacional*.

A "arte engajada", também surgida nesta época, era promovida em grande parte pelo PCB e baseava-se no modelo de arte difundida na União Soviética. Os Centros Populares de Cultura, por exemplo, criados no início da década de 1960, foram responsáveis pela veiculação de mensagens de luta contra a "entrega" do país ao imperialismo norte-americano, através de filmes, peças de teatro etc. Estes eram produzidos por jovens intelectuais que entreviam nessas manifestações um meio eficaz de "conscientizar" o *povo* – identificado aqui como o proletariado – contra todo tipo de ilusão e exploração capitalista.

Compreende-se que a preocupação com a construção de uma identidade nacional, baseada nos valores e crenças do povo brasileiro, era algo presente entre nacionalistas, esquerdistas e direitistas. Entretanto, as concepções de nação e de cultura brasileira foram apropriadas e ressignificadas de acordo com os interesses dos sujeitos envolvidos. As questões do *subdesenvolvimento econômico e social* eram amplamente debatidas na época, e a busca pelas suas raízes muitas vezes levou alguns teóricos da área a considerar o próprio povo – que então se fixava como categoria sociopolítica no cenário brasileiro, – como principal responsável pela manutenção do país em um patamar distante dos modelos econômicos liberais representados pelos países capitalistas *desenvolvidos*.

Portanto, é possível compreender a práxis de Lina Bo neste contexto. Ela não se esquivaria, ao assumir o MAM-BA, de se aliar a um circuito de inovações no cinema, no teatro, na música e nas artes visuais compreendidos muitas vezes como vanguardistas e com um teor político altamente provocador.

A rede de sociabilidade do MAM-BA

Lapointe (1991) ressalta que o processo da gestão, principalmente o dos organismos culturais sem fins lucrativos – como o museu –, está intrinsecamente ligado à ação de seres humanos, que estão a todo o momento lidando com suas necessidades e desejos pessoais e os interesses e objetivos da instituição. Por isso, torna-se importante criar um bom ambiente de trabalho, onde as pessoas possam trocar ideias e trazer novas contribuições e parceiros para a instituição.

No caso do MAM-BA, a rede social que traria Lina Bo para a Bahia inicia-se no *Diário de Notícias*, devido à articulação e ao bom entendimento existente entre o casal Juracy e Lavínia Magalhães, Assis Chateaubriand – dono dos *Diários Associados* – e Odorico Tavares, representante dos *Diários Associados* na Bahia. Além disso, Lina Bo já tivera a experiência como professora convidada da Universidade da Bahia na Escola de Belas Artes, em 1958, bem como organizara a exposição sobre a Bahia na V Bienal Internacional de São Paulo, em 1959, junto com Martim Gonçalves (Escola de Teatro da UFBA).

Jorge Amado, Glauber Rocha, José Valladares, os artistas Mario Cravo, Sante Scaldaferri e Calazans Neto, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, sem esquecer o próprio Pietro Bardi, dentre outros, são outros sujeitos que formam a base "sinérgica" na qual o MAM-BA se apoiou logo de início. Todos eles cooperaram com o museu, fosse como professor responsável pelas oficinas de artes plásticas para as crianças, ou ainda como colaborador intelectual constante, a exemplo de Vivaldo da Costa Lima e Glauber Rocha. Eis aqui o princípio da *interdisciplinaridade* do gerenciamento institucional de Lina Bo, que complementa a ideia da rede de relações interpessoais.

Do mesmo modo, o estabelecimento de parcerias com o Estado e com a Universidade, através da figura do reitor Edgar Santos, com quem Lina Bo mantinha relações de amizade, foi fundamental para que Lina conseguisse maior mobilidade para seus projetos. Risério (1995) destaca particularmente a parceria MAM-Universidade como um dos elementos mais significativos para a conformação de um espaço vanguardista na Bahia:

> "Como se vê, o que ocorreu na Bahia, entre as décadas de 1950 e 1960, foi uma convergência excepcionalmente feliz. (...) Formou-se, assim, o eixo Museu de Arte Moderna – Universidade da Bahia. As pessoas contratadas para coordenar estes trabalhos – de Agostinho Silva a Lina Bo, passando por Martim Gonçalves a Koellreuter – levavam consigo informações fundamentais da modernidade estético-intelectual, incluindo aí o precioso repertório das experiências da *avant-garde*. Tais informações caíram em solo fértil – a juventude universitária baiana, movendo-se de modo livre e inventivo." (RISÉRIO, 1995, p.144)

Nesse sentido, o círculo de relações sociais também funcionava como um instrumento de legitimação das atividades do museu, que encontravam nestas pessoas o interesse, o encorajamento e a demanda pela sua continuidade.

A liderança de Lina Bo

Lina Bo também contava com a existência do estatuto, que garantia um grau relativo de autonomia ao encargo de dirigir o museu. Ela poderia distribuir as atividades aos encarregados conforme lhe conviesse, contanto que não desrespeitasse o regimento interno. Dessa forma, é possível destacar Lina Bo enquanto *líder*, pessoa de personalidade forte, ativa, principal interessada em manter a boa

imagem pública do museu que dirigia e a alta qualidade das atividades por ele engendradas.

Conforme salienta Hunter, a liderança é a "[...] *habilidade de influenciar* pessoas para trabalharem entusiasticamente visando atingir aos objetivos comuns, inspirando confiança por meio da força do *caráter*" (2006, p.18. Grifo do autor). Segundo o autor, isto implica principalmente na quebra de paradigmas ultrapassados de uma organização, de modo a fazê-la acompanhar o ritmo das transformações do mundo. No presente caso, Lina Bo destaca-se por conseguir transitar entre cantores, artistas, intelectuais, buscando desviar-se das imagens de museu enquanto uma instituição cristalizada.

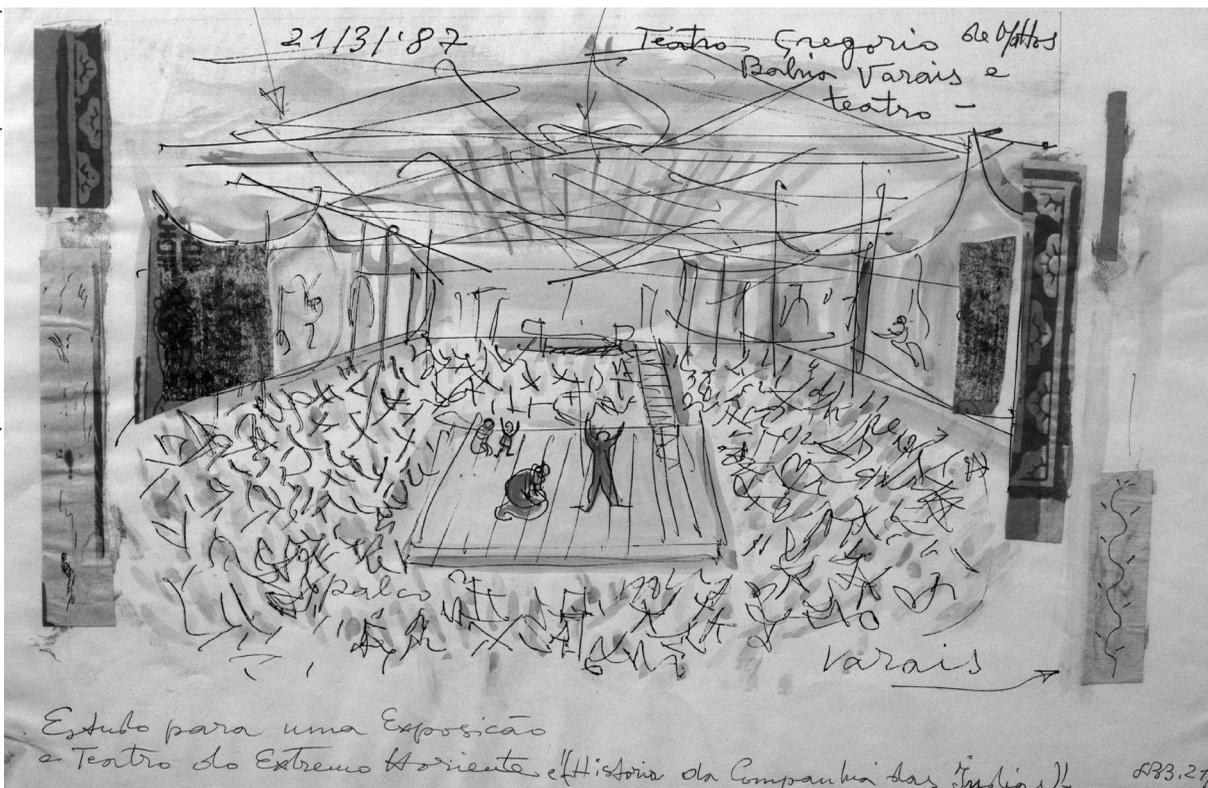
"A arquiteta desejava o museu atuante sobre o mundo cotidiano, antenado às práticas culturais da população nordestina e, ao mesmo tempo, conectado com os acontecimentos das variadas formas de manifestação da arte contemporânea."

De Masi ressalta, ainda, a preocupação de grandes empreendedores com uma linha de operacionalização *não centralizadora, criativa, com pessoal preparado para execução das tarefas e dos objetivos comuns.* Lina Bo, através das várias ações educativo-culturais que planejou estrategicamente para o MAM-BA, ousou transformar uma instituição comumente administrada com um enfoque sobre os objetos oriundos da classe socialmente hegemônica, para uma instituição voltada à educação das pessoas comuns, para os objetos da "civilização do Nordeste", para a cultura conhecida como "popular".

Côté (1991) explica que o *museu operante sobre e para* o *mundo* é fundamental para se verificar o efetivo sucesso de visitação do museu (como o *Diário de Notícias* informa sobre o MAM-BA ao longo de 1960), assim como o estabelecimento de uma prática organizacional aberta para novas experiências de diálogo com as sociedades – o que foi demonstrado na experiência de Lina. A arquiteta desejava o museu *atuante sobre o mundo cotidiano*, antenado às práticas culturais da população nordestina e, ao mesmo tempo, conectado com os acontecimentos das variadas formas de manifestação da arte contemporânea.

Em suma, a gestão de Lina Bo Bardi apresentou os seguintes elementos:

- Liderança;
- Organização criativa, com uma operacionalização flexível;
- Atuação em rede;
- Atenção ao contexto local e internacional;
- Interdisciplinaridade da equipe;

Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (São Paulo/SP)

Aquarela de Lina Bo Bardi para o projeto do Teatro Gregório de Matos. Inaugurado em 1986, sua arquitetura presta-se a espetáculos e eventos de diversos estilos e linguagens. Sem um palco fixo, o espaço cênico é propositalmente amplo e vazado, o que possibilita diversas composições cenográficas.

- Definição de um objetivo institucional;
- Ética;
- Adoção do princípio do *museu operante sobre e para o mundo, voltado para o ser humano;*
- Equilíbrio entre teoria e prática.

3. A gestão como desafio

Enfim, compreende-se que Lina Bo Bardi planejou o MAM-BA para ser um museu sem mistérios, com uma missão clara, que procurou oferecer uma série de atividades dinâmicas e integradas no cotidiano da cidade de Salvador. Este exemplo, ou modelo trabalhado pela arquiteta, talvez seja representativo de uma nova forma de *gerir*, a partir da qual o museu pode tornar-se um lugar mais agradável de se visitar e de trabalhar. Lina Bo, com suas ideias sobre moderno, cultura e Brasil, buscou concretizar uma prática gerencial bastante atual, justamente por enfocar a necessidade de uma constante análise crítica sobre o próprio *fazer e pensar* os museus.

As oficinas de música e de artes para as crianças, o Clube de Cinema, as peças do teatro inovador proposto por Bertold Brecht, exposições temporárias diferentes a cada 15 dias, as Exposições Didáticas (nos mesmos moldes das realizadas no Museu de Arte de São Paulo) e, posteriormente, o Museu de Arte Popular, se configuram como elementos estratégicos, em *sincronia*, inseridos em um planejamento cuidadoso e sensível às especificidades da realidade baiana.

Em outras palavras, pode-se inferir que a arquiteta preconizou, em muitos aspectos, a gestão atual de museus. Para os museus da atualidade, torna-se fundamental, por exemplo, a adaptação a contextos organizacionais heterogêneos, a efetivação do papel de liderança, a estruturação funcional e administrativa para captação de recursos etc.

As mudanças comportamentais, as crises de poder e legitimidade do Estado, o fluxo e refluxo das economias, o estabelecimento das novas tecnologias de comunicação como paradigma de interatividade são alguns fatores que os gestores de museus – que não são necessariamente *apenas* os diretores dos mesmos – precisam levar em consideração, pois interferem e influenciam a atuação institucional. Sendo assim, o planejamento, a organização, o foco e a flexibilidade são quatro funções que a gestão de museus assume como desafio diante deste ambiente global em constante transformação.

Compreender a existência dos diferentes tipos de políticas e gestão de museu, através de estudos como este sobre o MAM-BA, torna possível entrever toda a trama envolvida no funcionamento institucional e na relação museu-público. E, além disso, proporciona a criação de estratégias e a troca de experiências para a efetivação do exercício da cidadania nos museus, tornando-os mais abertos às variadas dimensões da vida do ser humano. Assim como desejava Lina Bo.

Juliana Monteiro é graduada em Museologia pela UFBA e atualmente é museóloga da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Foi bolsista PIBIC/CNPq, entre 2005-2006, com o projeto de pesquisa "Gestão Museológica: um estudo de caso do Período Lina Bo no MAM-BA (1959-1964)", sob a orientação da profª drª Heloísa Helena F. G. da Costa.

BIBLIOGRAFIA

BARDI, Lina. "Cinco anos entre os brancos". In: FERRAZ, Marcelo (edit.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.p.161-163.

——. "Museu de Arte: rua 7 de abril, São Paulo, 1947". In: FERRAZ, Marcelo (edit.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. p. 44-51.

BARDI, Pietro apud TENTORI, Francesco. *Pietro Maria Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.

CÔRREA, Hamilton. Cinema no MAMB. *Diário de Notícias*. Salvador: 26/04/1961.

CÕTÉ, Michel. "Musées et Performance". In:————. (dir.). *Musées et Gestion*. Quebec: Musée de la Civilization du Quebec, 1991.

DE MASI, Domenico. *A emoção e a regra* (trad. de Elia Ferreira Edel). Rio de Janeiro: José Olympio, 8ª ed., 2000.

"ESCOLA de Música Infanto-Juvenil do MAMB". *O Estado da Bahia*. Salvador: 25/07/1960.

"JÁ instalado o MAP". *O Estado da Bahia*. Salvador: novembro de 1963.

HUNTER, James. *Como se tornar um líder servidor: os princípios de liderança de* O monge e o executivo (trad.de A. B. Pinheiro de Lemos). Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

LAPOINTE, Andrée. "Gestion et Musées". In: CÔTÉ, Michel. (dir.). *Musées et Gestion*. Quebec: Musée de la Civilization du Quebec, 1991.

JÚNIOR, Fernando Pontual de Souza Leão *et al*. "Administração de organizações culturais na nova ordem social: um estudo em museus e teatros das cidades de Recife e Porto Alegre". *Revista Organização e Sociedade*. Salvador, Faculdade de Administração/UFBA, v. 8, n. 20, jan-fev. 2000.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

"MATERIAL subversivo prova de razões da Revolução: MAMB". *Diário de Notícias*. Salvador: 31/07/1964.

MENDONÇA, Sônia. "As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização". In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

"MUSEU de Arte Moderna". *Diário de Notícias*. Salvador: 06/01/1960.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.

——. *Uma história da cidade do Salvador*. Salvador: Editora Omar G, 2000.

ROCHA, Glauber. "MAMB não é museu: é Escola e 'Movimento' por uma arte que não seja desligada do Homem". *Jornal da Bahia*. Salvador: 21/09/1960.

——. "Vereador contra o MAMB". *Diário de Notícias*. Salvador: 14/10/1960.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. "Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura". 2003. Disponível em: http://www. vitruvius.com.br/arquitextos. Último acesso em: 16 out. 2005.

SOBRAL, Newton. *Entrevista concedida à autora*. (Fita 1). Salvador: 16/08/2005.

Nowhere is my home/ No where is my home/ Now here is my home[1] :

uma entrevista de Cildo Meireles a Carmen Maia

Cildo Meireles ocupa um lugar muito especial dentro da produção artística nacional e internacional. Suas obras, instalações e *performances* tem origem na produção neoconcretista e conceitual da década de 1960, e chegam ao século XXI dialogando com questões poéticas e sociais do Brasil, sempre tensionando os conceitos tradicionais de estética e do objeto artístico.

1 Deslocamento lúdico de 'Nowhere is my home' nome provisório de *Espaços Virtuais:Cantos* (1967-1968), montado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1968, no Salão da Bússola.

Carmen Maia: Cildo, eu andei pensando muito nos museus e espaços de exposição, nos museus como espaços cênicos e na relação deles com a arte contemporânea. Ponderando essas questões, me veio à lembrança um trabalho seu sobre o qual gostaria que você falasse um pouco. É um trabalho que você não montou aqui no Brasil, um projeto chamado *Casa sem Casa*, que você realizou na Bienal de Istambul, em 2003, com curadoria de Dan Cameron. Você pode falar um pouco sobre ele?

Cildo Meireles: Esse trabalho tem relação com Alfredo Fontes, um grande amigo meu, um irmão mesmo. Num determinado momento da vida, ele quis que não houvesse fronteira entre a rua, a galeria e a casa.

Carmen: Você comentou que a porta da casa dele era mantida sempre aberta, não é isso?

Cildo: Isso. Ele queria que essa casa, no bairro do Riachuelo, na zona norte do Rio de Janeiro, fosse ao mesmo tempo casa, atelier e galeria. Quando ele morreu, isso acabou, houve uma briga com a Polícia Federal em torno da questão dessa rua, e se ela era de pedestres ou não. Só que nessa posição dele, há questões cruciais: são os pontos em que o espaço se intercepta, que estão nos *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), que aparecem naquele desenho, momento, na verdade, de uma interrupção, feito em 1968; são as esquinas e os cruzamentos que se transformam em *Casa sem Casa*. Este projeto foi realizado pela primeira vez em 2003. Eu mesmo não vi o trabalho finalizado porque ele começou a ser executado depois da abertura da bienal. Vi só o começo da montagem, que dependeu de muitas autorizações. Depois eu soube que, quando houve a 10ª comemoração da Bienal de Istambul, eles resolveram fazer uma espécie de panorâmica do que tinham realizado até então, e, entre outros trabalhos, em 2007, escolheram *Casa sem Casa*. Não pude ver o trabalho montado em nenhuma dessas duas ocasiões. A ideia do trabalho era assim: uma casa básica, num cruzamento normal da cidade, constituída de quatro cômodos em quatro ângulos. No projeto, a construção devia se moldar ao espaço e ia depender do que encontrasse lá. Nestas esquinas, que são quatro, a ideia era montar cozinha, banheiro, sala, quarto. Tudo tinha que ser montado entre meia-noite e sete e meia da manhã. A peça acabou formando um quadrilátero e, embora fosse uma rua de pedestres, tinha uma linha de trem e um bonde passando bem no meio da rua.

Carmen: Nessa casa, tudo funcionava normalmente?

Cildo: Sim, era uma casa com tudo funcionando. Então tínhamos que pedir licença para colocar eletricidade, etc. Os cômodos eram pré-moldados.

Carmen: Por que pré-moldados?

Cildo: Porque a gente não conseguiu quatro espaços que fizessem cruzamentos e estivessem todos vazios ao mesmo tempo, e no período da Bienal. Então, acabou sendo a reprodução exata do projeto desses cômodos funcionais. No banheiro, por exemplo, tinha que ter pia, *toilette* e ducha, sabonete, papel higiênico, etc, e tinha que estar funcionando. Desse modo, a pessoa podia entrar e tomar ducha. Na cozinha, a mesma coisa, uma geladeira, uma pia, fogão, panelas e garfos. Um quarto, aonde as pessoas podiam entrar e deitar. Tudo na casa funcionava e tinha luz. Na sala, tinha aparelho de DVD, rádio, sofá. Os livros e revistas nas estantes, além das gravuras nas paredes, tinham como tema "casa". Algumas revistas eram de Arquitetura. Num certo sentido, era meio tautológico. No quarto, tinha guarda-roupa, rádio, um cobertor, travesseiros, roupa de cama. Além de estar em funcionamento, tudo estava disponível e aberto. Os cômodos tinham telhados e as portas ficavam sempre abertas. Cada ambiente tinha duas portas,

2003-Oitava Bienal de Stambul

"A peça acabou formando um quadrilátero e, embora fosse uma rua de pedestres, tinha uma linha de trem e um bonde passando bem no meio da rua. (...) Então, para passar de um cômodo para outro, a pessoa tinha que atravessar a rua."

mas cada uma dava para uma rua diferente. Então, para passar de um cômodo para outro, a pessoa tinha que atravessar a rua. Como já aconteceu em outros projetos meus antes, colocaram a possibilidade de problemas com roubos e das pessoas retirarem objetos... Recordo que, em 1987, participei de "A Visão do Artista", uma exposição que iria se deslocar por cinco cidades: Brasília, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre... Pouco antes da primeira inauguração, me ocorreu que eu tinha esquecido de falar com Frederico[2] a respeito de uma reserva de moedas, pois podia acontecer da quantidade de dinheiro ir diminuindo, dependendo da reação do público e da interação com a peça. E aí, no final dessas exposições, quando foram contar a quantidade de moedas em *Missão-Missões*: *como construir catedrais*, constatou-se que tinha mais do que as 60.000 iniciais.[3] Então, no *Casa sem Casa*, de Istambul, eu já apostava que as pessoas iam aportar

2 Frederico de Morais, crítico de arte, foi o curador dessa exposição.

3 Este trabalho, referente às missões jesuíticas no continente brasileiro, era uma instalação repleta de ossos no teto, com um coluna de hóstias no centro e, em baixo, um círculo repleto de moedas que cintilavam a partir das luzes colocadas atrás e por entre os ossos.

2003-Oitava Bienal de Stambul

"Tudo na casa funcionava e tinha luz. Na sala, tinha aparelho de DVD, rádio, sofá. Os livros e revistas nas estantes, além das gravuras nas paredes, tinham como tema 'casa'. Algumas revistas eram de Arquitetura."

coisas: facas, colheres, coisas que estivessem faltando na casa. De todo modo, a ideia era que fizessem uso mas deixassem tudo mais ou menos organizado, para que outros usassem. Na verdade, eu queria que o trabalho tivesse sido realizado na periferia e não no centro, como acabou acontecendo. A ideia era encontrar a situação espacial já pronta: cômodos e cruzamentos. Mas não conseguimos. Então, no próprio centro, mas com módulos pré-fabricados, repetiram o procedimento do projeto.

Carmen: Você vê alguma relação entre *Casa sem Casa* e o trabalho *Ninhos* (1969), de Hélio Oiticica?

Cildo: Talvez, mas é diferente. Eu tenho outro trabalho, de 1969-1970, que estava na exposição "Agnus Dei", chamado *Introdução a uma Nova Crítica*. Esse é uma alusão ao *Ninho* de Oiticica e ao *Cadeau* (1921/r.1958), de Man Ray. *Introdução a uma Nova Crítica* é, na verdade, um campo de tensão e fica entre essa coisa mais íntima e abrigo do *Ninho* de Hélio, e outra coisa, que espeta como os pregos na superfície lisa do ferro de Man Ray, que é repulsão. *Introdução a uma Nova Crítica* afirma que a crítica de arte deve se realizar sempre no nível do próprio objeto. Era essa tensão que me mobilizava ao aproximar esses dois trabalhos. Já em *Casa sem Casa*, o que me interessava fundamentalmente era a interpenetração, escancaradamente explícita e quase teatral, entre rua e casa, e o exacerbado e dramático entranhado das dimensões pública e privada.

Carmen: Você projetou o trabalho a partir do momento em que você estava em Istambul?

Cildo: Não, não sou tão experimental assim... Esse projeto já existia desde os anos noventa, noventa e pouco, no período em que estava no atelier da rua Alice.

Carmen: Existe um pensamento alinhavando boa parte de seus trabalhos, que é a noção de densidade.

Cildo: Densidade é a relação entre matéria (massa) e forma (volume), questão que Arquimedes aprofundou. Essa relação se refere finalmente à aparência e ao que podemos apreender, ou não, com nossos

sentidos. Então, *Casa sem Casa* também tem a ver com densidade, já que está no limite entre público e privado, e entre arte e vida. Mas essa questão entre arte e vida, para mim, nunca foi muito clara, porque a vida é muito maior... Mas já o limite entre ficção e realidade, isso, sim, como em *Casa sem Casa*. Você sabe de um programa do Orson Wells, chamado *A Guerra dos Mundos*? Era uma radionovela. Esse programa avançou muito a questão dos *ready-mades*.

Carmen: Você pode explicar melhor?

Cildo: Dentro de uma hierarquia que eu tenho, eu coloco três trabalhos que percebo como fundamentais no século XX: o *ready-made*, de Marcel Duchamp, *A Guerra dos Mundos* – que originalmente era uma novela de H.G.Wells e adaptado por Orson Wells tornou-se um dos objetos de arte mais importantes – e *Socle du Monde* (1961), de Piero Manzoni. Sob meu ponto de vista, o *ready-made* talvez seja um limite do objeto de arte, digamos, tradicional. Ou seja, você retira alguma coisa da produção industrial e de certa maneira mistifica ela, de acordo com uma decisão anódina em relação ao objeto escolhido, que é, preferencialmente, de uso corrente. Segundo a lógica de Marcel Duchamp, quanto menos emoção despertar, esse é o objeto escolhido. O *ready-made* vem de uma esfera industrial e é trazido para um museu ou galeria, que é uma espécie de "resumo" do objeto de arte. Orson Wells avança a questão do *ready-made* mas num sentido inverso, e é isso que aparece no episódio *A guerra dos mundos*, ele parte de uma coisa muito singular e a transforma numa espécie de realidade "apavorante". E é nesse momento que o limite entre realidade e ficção se esvai.

Carmen: Você diz "apavorante" no sentido de "suspensão" de certezas?

Cildo: No sentido tal como Stanley Kubrick e Alfred Hitchcock tinham a capacidade de alterar. Acho que

> *"Sob meu ponto de vista, o* ready-made *talvez seja um limite do objeto de arte, digamos, tradicional. (...) você retira alguma coisa da produção industrial e (...) mistifica ela, de acordo com uma decisão anódina em relação ao objeto escolhido, que é, preferencialmente, de uso corrente."*

Wilton Montenegro / Arquivo Cildo Meireles

Em *Desvio para o vermelho* (1986) todos os objetos presentes na obra eram vermelhos.

esse foi um momento muito importante na história do objeto de arte. No caso da *Guerra dos Mundos*, pela própria maneira como Wells coloca, como uma notícia no meio de outras notícias. Era domingo de noite. Orson Wells trabalhava no Mercury Theatre, em Times Square, onde adaptava e dirigia peças. Ali, dirigia nas segundas, terças e quartas-feiras, mas já na quinta atuava como ator numa peça, em Chicago; depois ia trabalhar no roteiro do filme *Cidadão Kane*. Em seguida, saía de Hollywood e ia para Nova York. Ele foi eleito o viajante do ano, tal a quantidade de milhagens acumuladas. No episódio *A Guerra dos Mundos*, ele narra a invasão da Terra por seres de outros planetas e o informe é emitido no programa “Mercure Theatre in the air” (“O Teatro Mercúrio no ar”, em português). Era uma radionovela, uma espécie

de teatro radiofônico, mas ele iniciou a transmissão dessa notícia no radiojornal: “Um fazendeiro se deparou com seres estranhos em sua fazenda.” Por volta das 18:00h, entrava a programação normal e ela era interrompida por uma edição extraordinária que agora anunciava que esses seres extraterrestres avançavam e dirigiam-se para as cidades. Finalmente, no horário normal do “Mercure Theatre in the air” entrava a dramatização. Ou seja, ele lança primeiro a notícia no jornal, como se fosse verdade, e no momento do teatro, atua como se estivesse fazendo reportagem. Esse programa provocou uma comoção na cidade pois a fronteira entre realidade e ficção naquele momento foi para o espaço.

Carmen: Então há uma ligação entre a diluição de fronteiras entre ficção e realidade na *Guerra dos Mundos* do Orson Wells e a questão das densidades.

Cildo: Isso. Porque a questão da densidade se liga a outra, onipresente na arte, que é a questão da aparência. É a questão da quantidade (massa) e do quanto ela vem a significar operando como objeto de arte.

Carmen: E como foi o processo de montagem de *Casa sem Casa*?

Cildo: Para executar *Homeless-Home*, ou *Casa sem Casa,* caminhei muito. Com 15 milhões de habitantes, Istambul, que já foi Constantinopla e Bizâncio, tem bairros na Ásia e na Europa. Andando nela, busquei mobília e utensílios para equipar os cômodos da casa.

Carmen: E no caso do primeiro ambiente de *Desvio para Vermelho*, chamado *Impregnação*?

Cildo: *Desvio para o Vermelho* (1986) foi diferente. Não houve intenção de decorar, não havia a ideia de ornamentar com móveis de determinado estilo ou forma. Ali, a preocupação era a cor. E apenas, secundariamente, os objetos eram utilitários. A primeira sala - *Impregnação* - era uma “coleção de coleções”, uma coleção de telas na parede, de objetos na cristaleira e de alimentos vermelhos na geladeira. Na época, havia um programa de exposições chamado Arte Brasileira Contemporânea (ABC), da Funarte. Glória Ferreira fazia parte dele e coordenou essa primeira produção do *Desvio para o Vermelho*. Na montagem do Rio de Janeiro, muita gente emprestou objetos vermelhos: estantes, mesa de telefone, inclusive algumas pinturas e esculturas. O jornal *O Balcão* também topou a ideia e anunciou como manchete: “Artista procura objetos com cor vermelha”. *Desvio para o Vermelho* pode ser encarado como uma narrativa; ele atrai as pessoas por esse lado quase anedótico. Já para *Homeless Home*, ou *Casa ou sem Casa*, houve mais recursos de produção. Além disso, *Casa sem Casa* pode ser encarado como ocupação enquanto *Desvio para o Vermelho* é percurso.

Carmen: Em 2007, na remontagem de *Casa sem Casa*, usaram os mesmos objetos?

Cildo: Eles tinham a concepção e o projeto do trabalho; acredito que alguns objetos tenham sido guardados. Mas, na verdade, não sei. Em 2003, o trabalho foi desmontado antes do previsto porque explodiram duas sinagogas, bem próximas de *Casa sem Casa*. Morreram mais de 250 pessoas. Então, ficaram com medo de bombas. O trabalhou durou só quatro ou cinco semanas quando estava previsto para durar dois meses. Na remontagem, eles fizeram tudo sozinhos e eles próprios escolheram os objetos. *Homeless Home* se refere, quase propondo mesmo, a extinção dessa ideia de museu. O trabalho faz o espaço onde ele existe, o trabalho *gera* espaço e o museu *é* esse espaço. Mas a principal ideia é tensionar a dicotomia entre público e privado.

Carmen Maia, é professora de História da Arte
do Instituto de Artes da UERJ.
Para o Museu de Favela (Pavão-Pavãozinho-Cantagalo)

O sujeito do museu

MARÍLIA XAVIER CURY

Na perspectiva da democratização dos museus, o público vem ganhando espaço participativo como agente dos processos museológicos, isto é, ele é ativo nos processos curatoriais porque participa do processo de musealização ressignificando o patrimônio cultural. Apesar de esta afirmativa ser amplamente aceita entre os profissionais dos museus, urge buscarmos bases que fundamentem uma concepção de público como sujeito e uma compreensão das formas de uso que ele faz dos museus.

Para tanto, apresentamos algumas concepções de sujeito para darmos alguns dos parâmetros quanto à discussão maior travada nas ciências sociais e humanas. Apresentamos, de maneira introdutória, o pensamento de autores que se dedicaram a essa reflexão – Sergio Paulo Rouanet, Michèle Bertrand, Ágnes Heller, Ferenc Fehér e Alain Touraine – para, então, apresentar a concepção de sujeito cultural e suas expressões em museus.

Existe um sujeito?

Para Foucault não existe o sujeito, o sujeito está "morto". Há o indivíduo que não existe como sujeito. O indivíduo não é dono do discurso. É apenas enunciador e ignora esta situação. O sujeito é a estrutura de poder e o indivíduo não tem consciência disso. O indivíduo não participa

do pensamento construtor do discurso. Enquanto indivíduo, ele participa socialmente elegendo as opções possíveis deixadas a ele, criando conjuntos de enunciados cujas existências dependem de um discurso livre que define a formação discursiva. Cabe ao discurso autorizar a constituição da modalidade de enunciação – as suas decisões. Há práticas discursivas constituidoras da formação discursiva que, segundo o autor, seriam determinantes e decisivas em qualquer situação. As práticas se formam a partir de estruturas de pensamento que são definidas pelas estruturas de poder: regras, normas, hierarquias, formas de relações e relacionamentos etc. Há as modalidades de enunciação, quando o indivíduo se expressa por meio de formas legitimadas de expressão do poder. A manifestação do indivíduo é expressão prática do poder e, por isso, enunciadora. Os enunciados podem ser de caráter teórico, conceitual e prático. O indivíduo (ou o próprio museu) é representante do poder que engendra o discurso. O indivíduo possui posturas perceptivas – como percebe e age dentro da estrutura maior – e, então, constrói e dissemina conhecimento. Construir conhecimento não é construir pensamento e quem constrói conhecimento age para a manutenção do poder. Para Foucault o sujeito é o poder, aquele a quem o discurso pertence e que dita as regras e condições para as enunciações.

Para Foucault o sujeito é o poder, aquele a quem o discurso pertence e que dita as regras e condições para as enunciações".

Para Bertrand o sujeito está *clivado* e procura reunificar-se, ele procura a si mesmo. Separado de sua essência, ele deseja ser restaurado de sua unidade. Isso é motivo de sofrimento para o homem que procura satisfazer-se – unificar-se – na ilusão. A ilusão é uma necessidade da clivagem que tem suas raízes no real. Ilusão e realidade são duas faces do homem, de sua essência. A reunificação busca a solução, pelo homem, dos problemas oriundos da realidade por meio de criações subjetivas que, paliativamente, respondem ao externo de maneira própria, ilusória. O homem necessita da ilusão, faz parte dele, pois o real nunca o completa. A complementaridade se faria entre o jogo da realidade e da ilusão, gerenciada pelo subjetivo. No entanto, nunca se completa e a distância que falta para a reunificação causa sofrimento ao homem que continua a buscar formas de superação da distância. O homem, de fato, procura a si mesmo e se projeta como um ideal para uma realidade externa a si mesmo. Idealiza-se e necessita do real para ser o que almeja. Mas, sabe que está clivado e esse estado o leva ao sofrimento e à busca de saídas.

O sujeito clivado tampouco tem consciência da sua busca pela unicidade. Se tivesse essa consciência estaria mais perto dela. Se tivesse consciência do seu estado de clivagem buscaria em situações diversas a sua reunificação, optaria por aquela(s) que melhor lhe conviesse(m). Munido de suas ilusões e de uma consciência poderia levar à procura de si mesmo de uma forma qualificada, considerando o ser sujeito. "Talvez seja ilusório pensar que tal reunificação de si seja possível." (Bertrand, 1989, p. 32)

O sujeito *histórico* de Agnes Heller nasce em um contexto e aí cresce, envolvido em uma práxis. Aí se descobre – tem consciência de si – e descobre – a partir de uma consciência de si nesse contexto – o sentido do genérico do homem. Essa consciência

aproxima o particular do genérico e isso faz do indivíduo um sujeito porque age no cotidiano a partir de uma consciência que passa a ser genérica, universal. Um ser genérico atuando cotidianamente, sendo motivado pelos valores do genérico. Age conscientemente, descriminando os valores humanos dos essenciais da humanidade. Ele possui um pensamento movido pela sua inserção no coletivo. Esse pensamento é, também, um estado de consciência que o leva à ação, manifestações diversas em que o sujeito é propositor.

É a consciência de quem vive um cotidiano coletivo que o faz ser genérico e são os valores humanos maiores que permitem ao sujeito atuar conscientemente no cotidiano. Somente ao ultrapassar os limites do cotidiano, entrando no etéreo do genérico, é que o ser particular torna-se sujeito e ser histórico.

O ser genérico é o ser social e a construção social é forte e particular. A busca do genérico pode ser observada no ambiente social por outros sujeitos. O genérico é a consciência de ser homem e homem social. O sujeito particular quer se afirmar face ao cotidiano, quer afirmar sua existência face ao seu contexto e, assim, apropria-se da vida cotidiana.

A força do sujeito histórico está na consciência motivada pelos valores essenciais da humanidade. O sujeito se faz no seu encontro com o genérico junto ao cotidiano. Faz-se e encontra-se a partir da práxis, onde atua como sujeito. A consciência do sujeito histórico está na prática cotidiana. É aí que ele se encontra e age enquanto sujeito histórico. É fora de si, no cotidiano, que ele se encontra e se faz construir. Torna-se sujeito particular quando se percebe como parte de um todo, um indivíduo na sociedade, e torna-se sujeito histórico quando consciente do homem como ser genérico, quando percebe o genérico do ser humano presente no cotidiano e em si mesmo. É essa consciência que o torna propositor e o leva à ação. Em síntese, ele deixa o particular, situa-se no coletivo e torna-se ser histórico. É a inserção no coletivo que o torna sujeito histórico.

A força do *sujeito ação*, de acordo com Touraine, está na consciência que ele tem de si e do outro como sujeito. Ele não existe sem esta consciência e da consciência das forças externas que o distanciam da individuação e, consequentemente, da liberdade – a sua e a dos outros. Ele sofre, sente-se infeliz e fortemente influenciado. E é desses sentimentos que se faz sujeito, quando se rebela e se faz afirmar e rejeita aquilo que invade a sua liberdade. É sujeito quando se propõe a fazer a sua história e ao negar as regras e normas que levam a uma identidade ligada ao consumismo e à uniformização das individualidades. É sujeito quando conquista o seu espaço e seu tempo.

O sujeito ação se rebela contra forças contrárias e contra formas de coerção que determinam o seu estado de ser e de estar no mundo. Rebela-se contra as formas de produção desmoderna e a identidade cultural imposta por princípios comunitários que tendem à aniquilação da individualidade e ao controle do desejo. A ordem comunitária comanda o desejo individual tornando-o coletivo ao invés de investir no direito individual e, consequentemente, coletivo do desejo. Os deveres estão acima dos direitos.

O sujeito *da comunicação*, posição defendida por muitos teóricos, é aquele que se faz na articulação entre cultura e comunicação, definindo um processo de comunicação-cultural – aquela em que a dimensão e a dinâmica comunicacional da cultura estão em primeiro plano. Ainda, cultura e comunicação se articulam com educação porque essa articulação é um processo de (re)significação, processo consciente

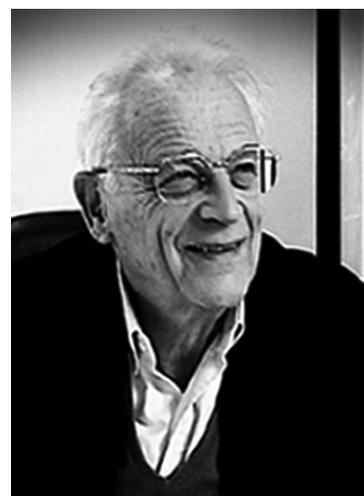
para os participantes que aceitam, rejeitam, propõem e negociam a mensagem ressignificada. A participação de cada pessoa no processo de (re)significação cultural é um pleno direito à cidadania, entendimento que situa o público como agente, ator, sujeito participante e criativo do processo de comunicação e indivíduo exercendo a cidadania.

Os sujeitos do museu

Podemos dizer que a comunicação museológica só se efetiva quando o discurso do museu é incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano em forma de um novo discurso. O público se apropria do discurso museológico, (re)elabora-o, e então cria e difunde um novo discurso e o processo recomeça, sendo que esse novo discurso será apropriado por outros e a história se repete. É mais que um processo, é uma dinâmica, e são vários os sujeitos que participam dela. O público é um dos vários sujeitos do museu. Na outra ponta está o criador do objeto – que no museu adquiriu um *status* museológico ao ser inserido em um novo universo simbólico – e seus usuários. No museu estão os sujeitos promotores da musealização – o pesquisador, o documentalista, o conservador, o museólogo e o educador, dentre outros que compõem os recursos humanos da instituição. São sujeitos todos aqueles profissionais de museu que atuam coletando, conservando, documentando, estudando e comunicando, que participam ativamente da construção dos múltiplos – e às vezes fragmentários – sentidos que são atribuídos consciente e sucessivamente no decorrer da trajetória museológica do objeto. Esses atores participam também da construção do discurso museológico que alimenta os discursos comunicacionais.

O público, o autor e o usuário do objeto e o profissional de museu, todos são sujeitos, e muitas vezes esses sujeitos estão distantes entre si geográfica ou culturalmente; existem no presente ou existiram no passado e nem sempre se encontram, pois nem sempre estão fisicamente presentes no museu, mas todos são sujeitos porque participam da (re) significação do objeto patrimonial e da circulação da significação.

Deslocar as atenções para a recepção – quer dizer, para o público –, fez deslocar igualmente os nossos olhares para todos os sujeitos do processo de comunicação. Muito embora o desvelar do público como sujeito seja de vital importância para a compreensão contemporânea da

"Podemos dizer que a comunicação museológica só se efetiva quando o discurso do museu é incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano em forma de um novo discurso."

"A força do *sujeito ação*, de acordo com Alain Touraine, está na consciência que ele tem de si e do outro como sujeito. (...) O sujeito ação se rebela contra forças contrárias e contra formas de coerção que determinam o seu estado de ser e de estar no mundo."

comunicação museológica, é vital, também, atribuir ao profissional de museu a mesma consideração. A simetria de papéis deve ser observada para que não se construa uma imagem para um em detrimento do outro. O museu é espaço de inúmeros sujeitos, do passado e do presente, daqui e de outros lugares, de culturas diferentes, com o mesmo ponto de vista ou com divergentes e diferentes posições. Ao admitir que haja um sujeito, muitos outros aparecem. Um sujeito se faz na relação com o outro, nos fazemos sujeitos na interação com outro sujeito, isto porque a comunicação provoca o estabelecimento de vínculos e os vínculos só são possíveis com a comunicação de sentidos. Melhor dizendo, não somos sujeitos sozinhos e não (re)significamos sozinhos, nós (re) significamos com outros, é uma atuação mútua e compartilhada entre o público e o museu.

Participamos – criador, produtor, usuário, público, profissionais – do processo de comunicação museológica em diferentes posições, e estas posições definem como nos fazemos como sujeitos.

O público como sujeito da comunicação museológica

Ao público foi reservado o papel de escritor porque ele participa como criador do discurso museológico. Criar e escrever suplanta o papel que lhe foi atribuído por muito tempo de leitor-decodificador, pois ao ler ele interpreta e ao interpretar ele recria. Com referência a isso, Cury (2003, p. 49-50) fala sobre a sua experiência como coordenadora de exposições:

> "A exposição foi pensada para exigir algo do público: este deveria ser constantemente desafiado, convidado a dela participar efetivamente. Nunca vislumbramos uma exposição na qual as pessoas recebessem a informação passivamente ou fossem colocadas diante de um objeto e não compreendessem a sua importância dentro de seu contexto cultural e social. Tínhamos a certeza de almejar uma exposição em que o público tivesse, além de uma participação ativa, uma qualidade participativa numa dimensão cognitiva.
>
> A exposição e o discurso expositivo estariam sendo organizados de modo a ser possível, ao público, a leitura daquilo que estava sendo exposto e que, ao final da visitação, ele tivesse um conjunto de informações articuladas a respeito do passado pré-colonial.
>
> Qualidade participativa numa dimensão cognitiva significa ter o público como leitor, e a exposição, como um texto legível, pelo qual o público, em sua visita, pudesse ter a compreensão do todo [...].
>
> Queríamos também que o público, após sua participação como leitor, pudesse ter uma participação criativa, com o intuito de poder apropriar-se da Exposição e perceber as conexões possíveis [pensadas como tal]. O projeto museológico apontou para a possibilidade de conexões entre todos os módulos [conceituais]. A partir da leitura a respeito do que estava sendo exposto, o público faria as conexões, recriando o discurso expositivo. Com essa participação criativa, o visitante deixaria de atuar como leitor e passaria a ser autor da exposição e escritor do discurso expositivo."

João Frayze-Pereira realça que é a leitura que concretiza uma obra como tal e que aproxima dois pólos – o emissor e o receptor – e dois universos distintos. "Nesse sentido, importa conhecer a visão do espectador com relação a uma exposição pública de 'arte de loucos' [objeto de estudo do pesquisador], escutar a fala do silencioso sobre o silenciado e aguardar o que a partir daí poderá ser pensado." (1987, p. 7) O autor destaca que no ato da leitura há recriação (idem, p. 12). Sendo assim, podemos dizer que há três participações unidas entre si: a leitura, a interpretação e a recriação. São três ações distintas que ocorrem sucessivamente e são indissociáveis: não há leitura sem interpretação (do contrário, não

houve leitura de fato) e não há interpretação sem leitura (que é o que possibilita a interpretação) e a interpretação em si é recriação. Fazemos aqui um jogo de ideias entre leitura, interpretação e criação para reafirmar o que foi dito por Elly Ferrari: "Saber ler hoje não implica em decodificar palavras. Saber ler hoje é produzir sentido. Este é um processo que se aprende, mas principalmente, que tem que ser exercido com espírito crítico." (1999, Resumo) Ferrari amplia o jogo de ideias: une à leitura e à interpretação a (re)significação. Essas ações são indissociáveis na recepção realizada por indivíduos-sujeitos.

Para Frayze-Pereira, o público-intérprete interroga de modo a obter de uma obra a resposta mais reveladora para ele, o público. Entende que uma obra tem em si a potencialidade de suscitar significados novos, em vez de conter em si múltiplos significados que precisam ser decifrados e desvendados pelo espectador (1987, p. 209). Para o autor, "[...] a leitura de uma obra é trabalho e não deciframento, [...] é instauração do sentido e não mero desvendamento de um significado que se crê já depositado em si mesmo na obra [...]" (idem, p. 213).

Eilean Hooper-Greenhill (2001b, [p.9]), célebre pesquisadora em museologia, defende que "dentro dos museus que genuinamente consideram e se programam para a experiência dos visitantes, o conceito de construção de significados tornou-se rapidamente influente e existe mais sobre o entendimento de que a significação não é fixa ou singular, mas fluida e plural".

Esther Valente dá ênfase à figura do visitante ao "penetrar a relação visitante/museu, a partir dos significados e representações que nela se processam [...]". De fato, são relações de produção e troca de significações que se processam dinamicamente entre inúmeros sujeitos. "A tendência interpretativa está centrada na busca dos significados e significações das ações sociais que estão na trama das relações." (1995, p. 109) "A importância da investigação [de recepção], portanto, reside na captação dos diversos significados atribuídos à exposição pelos visitantes." (idem, p. 125)

A Antropologia e a Sociologia trouxeram para os museus a noção de público visitante como sujeitos, quando o profissional de museu recorreu a essas áreas para substituir a postura behaviorista dominante nos processos educacionais, expositivos e consequentemente, avaliativos. Para Hooper-Greenhill, a substituição seria inevitável, pois o behaviorismo tem sua raiz na observação das reações de animais e coisas enquanto a antropologia e a sociologia têm suas raízes na observação de homens (1996, p. 81-82).

Hoje, sabemos que o público é sujeito da construção de seus conhecimentos – inclusive em museus –, e, portanto, de sua própria aprendizagem dentro e fora dessa instituição. Para isso, as situações educativas são voltadas à aprendizagem e esta se dá com a experiência do público que, pelas suas qualidades, é uma experiência estética. Segundo Dewey, uma experiência de qualidade é completa e consciente, integrada e delimitada, íntegra de maneira a alcançar a consumação. "Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individualizadora e sua autosuficiências." (Dewey, 1990, p. 247)

Tratar a visita ao museu como uma experiência amplia os horizontes quanto às nossas concepções sobre o papel do público na instituição museal, de acordo com Eilean Hooper-Greenhill:

> "Dentro dos museus, uma vez reconhecida a importância da experiência do visitante, perguntas começam a ser feitas sobre o que eles aprenderam. As respostas são frequentemente surpreendentes, e muitas vezes têm muito pouco a ver com a informação de aprendizado. As exibições são produzidas para a comunicação de declarações cheias de significado visual e textual, mas não existe

garantia de que o significado pretendido será alcançado. Os visitantes das exposições em museus respondem de diversas formas. Eles podem ou não perceber os significados pretendidos, e percebendo-os, podem ou não concordar com eles, achá-los interessantes, ou prestar atenção a eles."

"Os visitantes usam suas próprias estratégias de interpretação para obter o sentido das exposições que encontram durante suas visitas a museus." (Hooper-Greenhill, 2001c, p. 3)

Essas estratégias interpretativas são montadas pelo público a partir de seu próprio repertório de conhecimentos, vivências e valores. Em interação com a exposição, o público mobiliza, de sua experiência vivencial, os aspectos para sua interpretação. Um dos ingredientes para a interpretação é a imaginação do público que resulta do envolvimento emocional do visitante com a exposição, mediada pela sua biografia. Seguindo esse raciocínio, fica fácil entender que, a partir de seu mapa cognitivo, a ação do público circula naturalmente entre a aceitação e a rejeição de um discurso. E não podemos negar que rejeitar é ação de um sujeito tanto quanto aceitar.

No entanto, o público como sujeito é plural – porque não está amarrado em aspectos interpretativos fechados – e criativo – porque, quando em interação com o museu, aciona o seu repertório vivencial e cria. Na acepção de Hooper-Greenhill:

"Os processos de interpretação dos visitantes não são singulares, mas múltiplos, e procedem de uma série de pontos iniciais. [...] O significado é produzido pelos visitantes dos museus a partir de seus próprios pontos de vista, usando quaisquer habilidades e conhecimentos que possam ter, de conformidade com o contingente de exigências do momento, e em resposta à experiência oferecida pelo museu." (Hooper-Greenhill, 2001c, [p. 3])

Nessa linha de pensamento, Silverstone crê que "o significado de um objeto continua no trabalho imaginativo do público que traz isso consigo em sua própria agenda, experiência e sentimentos" (1994, p. 164). No processo de musealização, os objetos são retirados do circuito comercial (por assim dizer) e são inseridos em um novo universo simbólico, sofrendo diversas ações de significação por diversos especialistas de museu, principalmente do investigador, profissional que estuda as coleções, e do museólogo e do educador, profissionais que formulam os discursos expositivo e educativo ou o discurso comunicacional. Cada um em sua posição agrega significado ao patrimônio cultural musealizado, e por isso são curadores. Essa ação curatorial prossegue no processo de comunicação, pois "[...] o sentido de um objeto é significativamente dependente de um trabalho 'curatorial' do visitante, no qual os objetos são reinscritos na cultura pessoal da memória e da experiência" (Silverstone, 1994, p. 165). Assim, o público é curador também. Somos todos curadores em diferentes posições: pesquisador, museólogo, educador, público. Nosso trabalho, inclusive o do público, é aprender a ser curador, aprender a construir significados desde uma lógica inferencial.

Hooper-Greenhill (2001c, [p. 6]) também vê o público como curador em face de uma experiência que lhe é oferecida. Ela indaga sobre qual seria o desempenho dos visitantes na comunicação museológica, e ela mesma responde:

"Espera-se que entrem completamente nos processos de aprendizagem projetados [pelo museu] para captar e acionar os estilos de aprendizagem preferidos [dos visitantes], que encorajem as ligações a conhecimentos anteriores, que encorajem a personalização de sua visita e sua resposta. Eles são encorajados a atuar como cocuradores do processo de aprendizagem e frequentemente no de exposição também."

Considerando que a interpretação e a (re)significação de uma exposição envolve o uso do espaço

– dentre outros aspectos –, Cristina Freire destacou a ação espacial do público-sujeito em sua pesquisa. "Tal análise revelou que a recepção das obras remete à relação percepção/espaço e implica respostas afetivas que configuram uma maneira de olhar particular." (1990, Resumo) A seguir, a pesquisadora reconhece:

> "[...] a análise, fundamentada na Fenomenologia, recorta nas falas dos sujeitos entrevistados [o público] temas propriamente perceptuais, ligados ao olhar-as-obras-na-exposição, sempre com vistas à apreensão do sentido desse olhar e das visões singulares resultantes. Ou seja, trata-se de uma análise que visa apreender o geral sem abrir mão das perspectivas particulares nasadas [sic] no interior da experiência sensível." (idem, p. 38)

Cristina Freire, na pesquisa de recepção que desenvolveu, utilizou-se da análise temática que coloca o público como sujeito da pesquisa sobre a dinâmica que se estabelece entre a obra, o observador e o local onde a obra está exposta (idem, p. 53) e conclui que "há uma relação de coexistência entre o espaço ocupado pelo trabalho e o espaço do espectador" (idem, p. 61). Essa relação é provocada pela exposição, mas definida pelo público que percebe dois espaços, o dele e o do objeto, ou um único, o do objeto pelo qual sente-se rodeado.

Para Veron e Levasseur (1991, p. 40), uma exposição é a espacialização de objetos e seus significados, espaço que o visitante reconhecerá por meio de um percurso próprio para o reconhecimento do que está exposto em termos de objetos e ideias organizados espacialmente. Os autores sugerem: "Do ponto de vista do reconhecimento, o indivíduo visitante procederá por decomposição e recomposição da rede que é a exposição: ele irá, poder-se-á dizer, abrir o caminho para si mesmo. Deveríamos então observar os comportamentos de visita." Podemos completar dizendo que deveríamos observar o comportamento do público na ótica de sua subjetividade ao se apropriar do espaço físico, conceitual e objetual.

A abordagem espacial de Freire e de Veron e Levasseur assemelham-se, em grande medida, às convicções de García Blanco (1999, p. 62):

> "Quem sabe, o aspecto mais relevante e o mais significativo deste tipo de exposição [que tem o público como referência] é a ruptura entre o espaço expositivo e o circuito, criando-se uma nova dimensão espacial, a do espaço imaginário materializado e representado ficticiamente, dentro do qual o visitante é o ator principal."

"Somos todos curadores em diferentes posições: pesquisador, museólogo, educador, público. Nosso trabalho, inclusive o do público, é aprender a ser curador, aprender a construir significados desde uma lógica inferencial."

Quanto à interação entre público e espaço expositivo, Bagnall (2003, p. 88) estudou a relação do público com um sítio patrimonial. O estudo desenvolveu-se a partir das formas como o visitante associava o caminhar no espaço patrimonial às suas biografias e conhecimentos sobre o sítio e chegou a algumas reflexões.

Em particular, os visitantes exigiram que os lugares gerassem emocionalmente respostas autênticas. Eles exigiram uma certeza factual que pudesse ser empregada como um meio, como uma forma de capital cultural. Entretanto, foi um capital cultural mais fluido, e mais relacionado com as vidas cotidianas e histórias de vida dos visitantes do que Bourdieu (1984[1]) poderia admitir.

1 BOURDIEU, P. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge: Kegan Paul, 1984.

Bagnall joga com a ideia de autenticidade. Usa-a ao referir-se à autenticidade do bem patrimonial e à autenticidade do ato de interpretar o patrimônio. O autêntico ato interpretativo é legitimado pelo público, respeitando-se as biografias individual e social. É uma autêntica (re) significação.

A capacidade física de uma exposição é apropriada pelo público e possibilita que ele interprete de maneira complexa e diversa com relação a outros visitantes. "Ainda, [...] que o relacionamento entre visitantes e os lugares [exposições ou sítios patrimoniais] baseia-se tanto na emoção e imaginação quanto na cognição." (Bagnall, 2003, p. 87)

Caminhar pela exposição é apropriar-se do espaço e do tempo. Ao apropriar-se do espaço o público cria uma trajetória (circuito) própria, e a apropriação do tempo se manifesta no ritmo de visitação. As formas de apropriação desses dois elementos são de livre-arbítrio do público. Esses dois elementos são constitutivos da exposição e da interpretação e essenciais para a narrativa discursivo-expositiva apresentada ao público para discussão. Apropriando-se do espaço e do tempo, o público apropria-se da narrativa expositiva e a reelabora:

> "Depois de uma visita a um museu, os visitantes reconstroem a experiência de forma narrativa. Este fenômeno é inevitável, porque os visitantes de museu chegam sempre com expectativas específicas e têm experiências específicas (relacionadas ou não a museus). Os visitantes demonstram reações específicas ao título da exibição, ao lugar físico, à entrada e à arquitetura do prédio do museu. Eles decidem como conduzir a visita (sozinhos ou com outros, fazendo paradas a fim de contemplar objetos específicos) e usam ou ignoram os elementos paralelos oferecidos (visitas com guia, projeções

audiovisuais). Finalmente, chega uma hora em que os visitantes reconstroem para si mesmos a experiência museológica." (Zavala, 1998, p. 83)

Seguindo o raciocínio de Zavala, as expectativas, experiências e reações do visitante são constitutivas da exposição. O público, sujeito ativo em interação com a exposição, é que lhe dá forma e conteúdo definitivo, isto porque é parte integrante da exposição (García Blanco, 1999, p. 7).

O receptor é sujeito ao fazer a sua leitura interpretativa, ação da recepção. A leitura do público-sujeito é feita a partir do seu contexto de vida, de seu cotidiano. Assim, a leitura do público revela micro-histórias ou subtextos e consiste em mais uma versão de uma verdade parcial. O discurso museológico e expositivo é contextualizado por ele mesmo – o público –, que busca uma razão inferencial a partir daquilo que lhe é apresentado, e faz releituras das tradições acionando o seu olhar contemporâneo. O visitante interpreta contextualmente e sua interpretação é uma reflexão, representa avaliando ou representa criticamente. Ele usa a linguagem para pensar. Cria e/ou alimenta polêmicas quando diverge e negocia, é agente de sua aprendizagem, age subjetiva e intersubjetivamente, dialógica e politicamente porque socializa o sentido, troca as diferenças (Zavala, [2003], p. 28-31). Esse é o sujeito que denominamos genericamente de público.

O público que não frequenta o museu, o não visitante, é sujeito também, isto porque ele "usa o museu". O uso se dá pela participação na construção social do que seja um museu, uma construção que se dá no imaginário desse sujeito, mas com certeza esse imaginário dá forma social a essa instituição. O não visitante tem essa participação e como ela se dá precisa ser investigada. Também poderia ser investigada a forma dada à instituição por esse não visitante que faz parte de uma audiência museal. A ação do não visitante de museus já vem ganhando espaço nas pesquisas de audiência de museus como por Nick Merriman (1997, p. 149-171) e por Brian Longhurst, Gaynor Bagnall e Mike Savage (2004, p. 104-124). Para esses últimos o "estudo de audiências de museu pode, portanto, indicar mais que o processo de visita por si. Levando este assunto seriamente, nós temos talvez apontado como os museus figuram na consciência popular do cotidiano da audiência" (2004, p. 122). Aliás, devemos corrigir uma injustiça com o público, estudando como e por que durante tanto tempo o público atuou como sujeito ativo estando ausente dos museus. Colocando de outra forma, caberia um estudo que compreendesse como o não visitante de museu participou ativamente na perpetuação de uma concepção de museu. Não temos dúvida que ele participou, mas precisamos de uma interpretação compreensiva disto. Algumas das hipóteses a serem testadas empiricamente poderiam ser (podem ser): (1) as pessoas, independente de sua experiência museal, sabem o que é museu e (2) as pessoas sabem conceituar museu.

Por audiência Bagnall (2003, p. 96-97) entende o público regular do museu, mais o público potencial, englobando o visitante e o não visitante. Bagnall explica que o termo audiência foi incorporado pelo campo museológico para acompanhar as pesquisas atuais de recepção em diversos contextos, como teatro e cinema. Então, o visitante e o não visitante fazem parte da audiência e merecem ser considerados em estudos de recepção, embora de maneiras diferenciadas.

Por conseguinte, visitar ou não visitar um museu é uma escolha do público. Tirando-se certos impedimentos possíveis (distância, recurso financeiro),

é uma escolha feita pelo sujeito. E por que ele fez essa escolha? Esta é uma questão fundamental para os profissionais de museus. Respondê-la não é fácil, mas a dúvida deve estar na agenda de nossas preocupações profissionais. Eilean Hooper-Greenhill (2001a, [p. 5]) discorre sobre alguns dos motivos dessa escolha dos visitantes:

> "No entanto, representam [as subjetividades do público] o sentido construído a partir da experiência, ou a antecipação de tal sentido, que informa a decisão de visitar um museu ou de se manter à distância. Para muitos que não foram estudantes bem-sucedidos, a decrescente abertura educacional de museus não é atraente, e para aqueles que não se sentem confortáveis com as estruturas sociais formais, o estilo autoritário das construções de museus e espaços não oferece o passatempo relaxante que procuram. E para aqueles cujas histórias são contadas a partir de uma perspectiva que consideram estranha, o museu representa um espaço a ser evitado ou recusado."

"O não visitante sujeito sabe, mesmo que intuitivamente, que o museu é um espaço seu também e que seu formato deve ser revisto. Ele é sujeito porque está sempre nos informando sobre isso e precisamos estar abertos aos seus anseios de cidadão."

O não visitante sujeito sabe, mesmo que intuitivamente, que o museu é um espaço seu também e que seu formato deve ser revisto. Ele é sujeito porque está sempre nos informando sobre isso e precisamos estar abertos aos seus anseios de cidadão.

Quando o museu reconhece o público visitante e não visitante como sujeitos, revelam-se, concomitantemente, vários outros sujeitos do processo, além daquelas "autoridades" museais já reconhecidas como tais. Ao público foi atribuído o papel de sujeito quando conquistou o seu lugar de ator social ativo, participante e criativo nos processos culturais. Aos profissionais de museu foi atribuído o papel de sujeitos quando deflagrou-se a complexidade de participação do público e, por consequência, foi-lhe atribuído um papel de sujeito que atua interdisciplinarmente. Se a participação do visitante atinge o nível de leitura/interpretação/(re)significação e, portanto, de criador, todo profissional que, como enunciador do discurso museológico é igualmente ator, participante ativo e criativo, é criador do museu como produto cultural. Todos, profissional e público, somos sujeitos do museu, porque somos atores. O sujeito é o protagonista. Todos somos sujeitos, todos somos protagonistas.

Marília Xavier Cury é museóloga formada pelo Instituto de Museologia de São Paulo. Mestre e doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Atua na área desde 1985. Atualmente é docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, onde desenvolve pesquisa, docência e comunicação em Museologia. É co-autora do livro *A Plumária Indígena Brasileira no Acervo do MAE* e autora de *Exposição – Concepção, Montagem e Avaliação*.

BIBLIOGRAFIA

BAGNALL, Gaynor. "Performance and performativity at heritage sites". In: *Museum and Society*, v. 1, n. 2, p. 87-103, 2003. Disponível em <http://www.le.ac.uk/museumstudies/m&s>. Acesso em: 20 nov. 2004.

BERTRAND, Michele. "O homem clivado – a crença e o imaginário". In: SILVEIRA, P.; DORAY, B. *Teoria marxista da subjetividade*. São Paulo: Vértice, 1989, p. 15-40.

CURY, Marília Xavier. "O projeto museológico da exposição Brasil 50 Mil Anos". In: ENCONTRO DE PROFISSIONAIS DE MUSEUS. *A comunicação em questão: exposição e educação, propostas e compromissos*. São Paulo; Brasília: MAE, USP: STJ, 2003. p. 45-60.

DEWEY, John. *Tendo uma experiência* (coleção "Os pensadores"). São Paulo: Abril, 1990. p. 246-263..

FERRARI, Elly Aparecida Rozo Vaz Perez. *Leitura de obra de arte contemporânea - o processo de leitura como construção de sentido nas atividades educativas da exposição* Cachorros *do MAC-USP*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FRAYZE-PEREIRA. João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição; a questão das leituras*. 1987. 352 p. Tese (Doutorado em Ciências - Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FREIRE, Maria Cristina Machado. *Olhar passageiro - percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo*. 1990. 214 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GARCÍA BLANCO. Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1999. 236 p. (Arte y Estética, 55).

HELLER, Ágnes. *Sociologia da vida cotidiana*. Barcelona: Ed. Peninsula, 1987.

HELLER, Ágnes.; FEHÉR, Ferenc. "O pêndulo da modernidade". In: *Tempo Social*. São Paulo: USP, v.6, 1994, p. 47-82.

HOOPER-GREENHIL, Eilean. "Communication and communities in the post-museum - from metanarratives to constructed knowledge". In: NORDIC MUSEUMS LEADERSHIP PROGRAMME, June 2001a. Copenhagen. Disponível em <http://www.le.ac.uk/museumstudies/study/materials.htm>. Acesso em: 18 nov. 2004.

——. "The re-birth of the museum". In: NORDIC MUSEUMS LEADERSHIP PROGRAMME, June 2001b. Copenhagen. Disponível em <http://www.le.ac.uk/museumstudies/study/materials.htm>. [13 p.]. Acesso em: 18 nov. 2004.

——. "The museum as teacher: the challenger of pedagogic change". In: FOLLOW THE GUIDES? NEW PERSPECTIVES FOR EDUCATIONAL GUIDED VISITS IN ART MUSEUMS, 2001c. Brussels. Disponível em <http://le.ac.uk/museumstudies/study/materials.htm.>. [10 p.]. Acesso em 19 nov. 2004.

——. A new communication model for museums. In: KAVANAGH, Gaynor (Ed.). *Museum languages: objects and texts*. Leicester; Londres; Nova York: Leicester University Press, 1996. p. 49-61.

LONGHURST, Brian; BAGNALL, Gaynor; SAVAGE, Mike. "Audiences, museums and the English middle class". In: *Museum and Society*, v. 2, n. 2, p. 104-124, jul. 2004. Disponível em <http://www.le.ac.uk/museumstudies/m&s>. Acesso em: 20 de nov. 2004.

MERRIMAN, Nick. "Museum visiting as a cultural fenomenon". In: VERGO, Peter (Ed.). *The new museology*. Londres: Reaktion Books, 1997. p. 149-171.

ROUANET, Sergio Paulo. A gramática do homicídio. In: *Foucault e outros. O homem e o discurso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 91-138.

SILVERSTONE, Roger. "The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces". In: MILES, Roger; ZAVALA, Lauro (Ed.). *Towards the museum of the future: new European perspectives*. London: Routledge, 1994. p. 161-176.

TOURAINE, Alain. "O sujeito". In: *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 68-111.

VALENTE, Maria Esther Alvarez. *Educação em museus: o público de hoje no museu de ontem*. 1995. 208 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

VERON, Eliseo; LEVASSEUR, Martine. *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*. [Paris]: Centre Georges Pompidou, 1991. 203 p.

ZAVALA, Lauro. "La educación y los museos en una cultura del espetáculo". In: ENCUENTRO NACIONAL ICOM/CECA MÉXICO. "La educación dentro del museo, nuestra propia educación", 2., 2001, Zacatecas. *Memoria*. [Zacateca]: ICOM México, CECA, [2003]. p. 19-31.

——. 'Towards a theory of museum reception". In: BICKNELL, Sandra; FARMELO, Grahan (Eds.). *Museum visitor studies in the 90s*. Londres: Science Museum, 1998. p. 82-85.

A alquimia da memória:

o Museu de Arte Sacra da Boa Morte na vida do patrimônio cultural de Goiás/GO

CLOVIS CARVALHO BRITTO

Plangem os sinos pelos becos de Goiás. Fiéis saem para o culto na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Olhares úmidos na fé reverenciam em silêncio santos e madonas. Joelhos se dobram enquanto polegares movimentam rosários. Cânticos e orações. Este é o cenário de um templo na antiga Vila Boa de Goiás, do século XVIII a primeira metade do século XX.

Ecoam vozes de crianças pelas ruas de Goiás. Estudantes saem para a visita ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Olhares ávidos procuram respostas entre as austeras paredes, altares e os objetos da exposição museológica. Passos curtos em torno dos santos e madonas, agora tão próximos. Perguntas e exclamações. Este é o cenário de um templo que resiste, preservando e promovendo a cultura na cidade de Goiás.

Graça Feligman / Acervo do Museu de Arte Sacra

Esta imagem de São Miguel Arcanjo é um bom exemplo da requintada arte do escultor goiano Veiga Valle.

Os significados se entrelaçam. Os museus são espaços de encontro das musas, protetoras das artes. Segundo a mitologia grega, eram nove as musas filhas de Zeus e Mnemosine. Etimologicamente, o termo museu provém do grego *mouseion* (do latim *museum*), significando "templo das musas". Tanto a igreja quanto o museu são templos, e os museus não deixam de provocar práticas religiosas no sentido de religar os indivíduos entre si, e os indivíduos com a arte, a história e a memória. Também se revestem da ideia do sagrado, como algo que provoca emoção, que deve ser contemplado, protegido e constantemente vivenciado: "os museus abrigam o que fomos e o que somos. E inspiram o que seremos" (Gil, 2004, p. 6).

Em sua simplicidade imponente, na confluência entre as ruas do Horto e da Fundição, a Igreja da Boa Morte compõe, juntamente com o Palácio Conde dos Arcos, a Catedral de Santana e o casario da Praça da Liberdade, um dos mais expressivos conjuntos do centro histórico da cidade de Goiás, reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Mundial em 2001.

Confluência é o termo que podemos utilizar para identificarmos as suas diferentes funções ao longo da história de Goiás. Local de culto, de irmandades e sepultamentos, vigílias, missas, cânticos e procissões. Lugar de memória, de educação patrimonial e identidade, museu sacro.

Como aproximar as duas finalidades históricas? Existiriam pontos de contato entre o uso inicial e a sua atual função? De que forma o museu, prestes a completar quarenta anos de existência, tem contribuído para preservar e promover o patrimônio cultural do centro-oeste brasileiro? Esses questionamentos constituirão o eixo que norteará o presente estudo, cujo objetivo central consiste em desvendar por trás dos mantos esvoaçantes, dos rostos angelicais talhados em cedro e da atmosfera de transcendência, as estratégias instituídas e os diálogos possíveis entre arte, religiosidade e educação, presentes nas relações entre museu e sociedade.

Como pressupostos teórico-metodológicos, utilizaremos as orientações de Pierre Bourdieu relativas às regras da arte e às relações entre museus de arte e seu público. De acordo com suas formulações, a autonomia da arte e do artista se constitui em uma autonomia relativa em um espaço de jogo (campo) pautado em determinadas condições. Compreendendo o campo como espaço social de relações objetivas e observando os capitais progressivamente acumulados (econômicos, intelectuais, políticos etc), podemos indagar até que ponto uma obra é reflexo das situações vivenciadas pelo autor e forma de resistência, de contestação aos ditames dos legitimados e estabelecidos.

As lutas pela distinção, travadas nesse espaço de possíveis, seriam o motor do campo e tais disputas e mecanismos de manutenção de poder, necessariamente, implicariam reflexos nos agentes envolvidos – no caso do campo da arte sacra, nos religiosos, devotos, artistas, obras, mediadores, dentre outros. Nessa perspectiva, se torna fundamental a análise da crença, "a fabricação material do produto, transfigurado em 'criação', com isso desviando a busca, para além do artista e de sua atividade própria" (1996, p. 193) e das relações ocorridas no interior do campo: todo o "conjunto daqueles que contribuem para o 'descobrir' e consagrar enquanto artista 'conhecido' e reconhecido – críticos, prefaciadores, *marchands* etc" (p. 193). No entendimento do autor:

> "Pressupõe-se que compreender a obra de arte seria compreender a visão do mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que, comanditário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma

maneira exprimido através do artista, capaz de explicitar à sua revelia verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente" (p. 230).

Bourdieu demonstra que os determinismos sociais que deixam marcas na obra de arte são exercidos, por um lado, através do *habitus* do produtor, remetendo assim às condições sociais de sua produção enquanto sujeito social (educação familiar, escolar, por exemplo) e enquanto produtor (estilo, contatos profissionais etc) e, por outro lado, através das demandas e das coerções sociais inscritas na posição que ele ocupa no campo de produção.

O que se chama "criação" seria o encontro de um *habitus* socialmente constituído e uma certa posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural (e na divisão do trabalho de dominação), trabalho através do qual o artista realiza sua obra e, inseparavelmente, se faz como artista. O *habitus* seria, nesse entendimento, um princípio "gerador e unificador que reduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas" (p. 2). Das orientações, observamos que, se o sujeito da obra é um *habitus* em relação a um campo, o que deve ser avaliado não é o artista singular, mas o campo da produção artística em seu conjunto. Não poderíamos compreender a obra de arte e, principalmente, aquilo que acarretaria sua singularidade, se elegêssemos como objeto o autor e sua obra em estado isolado. Desse modo, devemos considerar o campo artístico como um campo de forças que age sobre aqueles que estão em seu interior, de uma forma diferenciada de acordo com a posição ocupada, provocador de concorrências que tendem à conservação ou transformação.

A partir desse entendimento, devemos compreender a posição do museu e seus artistas no campo das relações da arte sacra brasileira, destacando os seus pontos de contato com a tradição e suas rupturas ou singularidades. No mesmo sentido, avaliaremos obras e autores, recuperando, assim, toda uma gama de relações que contribuíram e contribuem para a configuração da Instituição como testemunho representativo da arte e da história do interior brasileiro.

Contribuindo com essas orientações, Bourdieu (2003) também discute a relação entre o campo artístico e os museus, desmistificando a noção de que as pessoas nascem predispostas ou não a frequentar ou apreciar tais lugares. Segundo entende, as instituições e indivíduos que detêm o poder de definir o que é digno ou não de ser admirado, amado e reverenciado, juntamente com a orientação familiar e escolar, também possuem a faculdade de desconstruírem as desigualdades culturais, fortalecendo o sentimento da filiação e combatendo cada vez mais a exclusão. Tarefa árdua que pode, muitas vezes, resultar em efeito contrário.

Situação complexa quando nos deparamos com um museu de arte sacra. Como fortalecer o sentimento de religião nos visitantes que procuram em seus objetos o sentido religioso e, ao mesmo tempo, ressaltar o caráter histórico, artístico e identitário? Do mesmo modo, como apresentar a importância do fator religioso àqueles que buscam no acervo apenas o caráter histórico e artístico? E mais: como aproximar o público, quebrando o distanciamento promovido pelos edifícios imponentes, pela intocabilidade dos objetos, o silêncio religioso imposto aos visitantes, a solenidade dos altares e dos paramentos, das pratarias e das esculturas? Esses e outros questionamentos contribuíram para que investigássemos como essas relações têm sido enfrentadas ou superadas no Museu de Arte Sacra da cidade de Goiás.

Nesse sentido, inicialmente visualizaremos o papel da Igreja da Boa Morte, a partir de suas particularidades e simbologias, no contexto da história da cidade de Goiás. Em seguida, destacaremos a figura do escultor José Joaquim da Veiga Valle, autor da maioria das esculturas expostas no museu, e as suas estratégias pela inserção e distinção no campo artístico brasileiro. Por fim, focaremos as análises no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, evidenciando suas contribuições na preservação e promoção do patrimônio cultural.

Dessa forma, acreditamos possibilitar, partindo do exemplo do museu, outras apropriações e novos itinerários de pesquisa que privilegiem não somente o rico acervo material dos museus sacros ou a infinidade de símbolos que formam sua vertente imaterial, mas, sobretudo, suas efetivas contribuições através das práticas de resgate da identidade, da história e da acessibilidade: do culto às imagens ao culto à memória.

"(...) devemos considerar o campo artístico como um campo de forças que age sobre aqueles que estão em seu interior, de uma forma diferenciada de acordo com a posição ocupada, provocador de concorrências que tendem à conservação ou transformação."

A Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte

A Igreja da Boa Morte teve sua construção iniciada em 1762 por militares liderados pelo capitão da cavalaria Antônio da Silva Pereira, e deveria ser dedicada a Santo Antônio de Pádua, padroeiro militar. Com a proibição instituída pela Coroa Portuguesa, que impedia serem os militares proprietários de igrejas, a construção inacabada foi doada a Irmandade dos Homens Pardos da Boa Morte, que a concluíram no ano de 1779. Segundo consta, a igreja foi construída no local onde existia uma das casas do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva.

Era comum nas cidades conquistadas pelos bandeirantes e portugueses a igreja se apresentar como uma das mais fortes instituições, realizando sua dominação simbólica a partir de inúmeras estratégias, com destaque para a imaginária de destinação devocional (imagens processionais; para a composição de altares; ou para os oratórios das residências). Representações que se dividiam em três categorias principais: mariológicas (Nossa Senhora), cristológicas (Jesus Cristo) e hagiológicas (Santos).

Das devoções mariológicas ou marianas, se destacavam as simbologias de demonstração do sofrimento – Nossa Senhora da Piedade, da Soledade, do Pranto e das Dores – as que representavam a assunção – Nossa Senhora da Assunção, da Glória e da Conceição – e as associadas ao nascimento e a morte – Nossa Senhora do Parto, da Natividade, do Amparo, da Consolação, do Bom Despacho e da Boa Morte.

Compete destacarmos a importância das Irmandades da Boa Morte ou dos Homens Pardos na formação da religiosidade brasileira. Freitas *et al.* (2006) descreve que a religião no período colonial celebrava com intensidade a vida e a morte, caracterizando o denominado catolicismo barroco e permitindo, assim, que escravos livres e alforriados praticassem a fé católica na organização de irmandades exclusivas de negros e mestiços. Tais irmandades se constituíam em espaço de sociabilidade e solidariedade, destacando, entre elas, as de Nossa Senhora da Boa Morte cujos objetivos eram:

> "A devoção e o culto a Nossa Senhora, a prática de empréstimos e auxílios financeiros, as doações e, em caso de falecimento dos associados, a responsabilidade pelos rituais do sepultamento, no período escravista, realizavam a compra de alforrias para os escravizados (...). A irmandade celebra a morte, o velório e a assunção de Nossa Senhora (...) o culto teve início em Portugal em 1660, na Igreja Colégio Santo Antão, em Lisboa. Essa prática religiosa chegou ao Brasil no período de transição entre o século XVIII e o XIX" (p. 122-123).

Graça Feligman / Acervo do Museu de Arte Sacra

Belíssima escultura em madeira policromada dourada de Nossa Senhora do Parto, de Veiga Valle.

Essa tradição teria chegado aos cristãos do ocidente sob o título de "Dormição da Assunta", sendo considerado um dos cultos marianos mais antigos, iniciado nos primórdios do cristianismo. Acreditam que a Virgem teria entrado em "dormição", por volta dos 60 anos, seu corpo levado a um sepulcro e, após três dias, fora assunta, subira aos céus em corpo e alma pelo mérito do Cristo. Daí surge a veneração a Boa Morte de Nossa Senhora, exemplo da glorificação do corpo e da alma, assegurada por Jesus no final dos tempos.

Existem notícias da instituição de irmandades e igrejas para a veneração a Nossa Senhora da Boa Morte em diversas cidades brasileiras. Inicialmente na Bahia, em Salvador e em Cachoeira, depois em Olinda, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Ouro Preto e em Barbacena.

Em Goiás, os Homens Pardos concluíram a sua igreja em 1779. De acordo com Coelho (1999), a arquitetura de Goiás, apesar de seguir o modelo tradicional português, possui características próprias que a diferenciam de outros núcleos de mineração. Suas igrejas, construções simples e de dimensões reduzidas, seriam mais próximas dos modelos das capelas rurais portuguesas do que daquelas encontradas no litoral brasileiro ou das construções barrocas de Minas Gerais. Segundo o autor, com raras exceções, as paredes da Igreja da Boa Morte foram

feitas em alvenaria em pedra; além de ser o único edifício da cidade que apresenta, em sua fachada, elementos característicos do barroco; e uma das duas igrejas onde a planta da nave tem a forma de um octógono irregular. Vários seriam os elementos que contribuiriam para a impressão de monumentalidade proporcionada pelo edifício, destacando a sua localização no vértice mais alto do Largo da Matriz; a convergência de visão provocada pelas ruas do Horto e da Fundição; e os elementos decorativos aplicados em sua fachada.

A respeito desses elementos, externos e internos, Ferreira (1996) destaca a fachada com motivos barrocos, de extrema simplicidade e elegância; o frontispício delimitado por quatro pilastras que terminam em cimalha, coroado por frontão ondulado, encimado por pequena cruz, coruchéus, jarros florais e medalhão central; o templo desenvolvido em dois pavimentos, onde dois corredores laterais fornecem acesso à sacristia; o consistório que dá acesso às tribunas e ao coro; e os altares laterais associados ao coro em formato excepcional que transmite um sentido ímpar de erudição.

O edifício sempre possuiu função de culto e, em virtude do desabamento da Igreja Matriz, tornou-se Catedral Provisória de 1874 a 1967. Outros fatos significativos na história do prédio foram o incêndio de 1921, que consumiu o altar-mor em talha dourada e valiosas imagens, modificando assim seu interior, e o tombamento do imóvel pelo IPHAN em 1950. Também importa assinalarmos que é de sua porta principal que sai, na quarta feira de trevas, a afamada Procissão do Fogaréu.

Em 1967, a Igreja da Boa Morte recebeu o acervo do Museu da Cúria, acervo basilar na formação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, de propriedade da Diocese de Goiás. Inaugurado em 4 de setembro de 1969, abriga precioso acervo e possui a maior coleção de obras do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle.

José Joaquim da Veiga Valle

José Joaquim da Veiga Valle, ou simplesmente Veiga Valle (1806-1874), nasceu em Pirenópolis-GO e faleceu em Goiás-GO, cidade em que fixou residência a partir de 1841, quando se casou com a filha do presidente da Província e manteve seu atelier, em sua fase de maturidade artística.

Considerado um dos mais expressivos artistas do interior do Brasil, era escultor, restaurador e dourador, e produziu grande variedade de obras, realizadas sob encomenda de acordo com a devoção e a necessidade dos solicitantes.

Passos (1997), estudando a vida e obra do escultor, conseguiu identificar 222 peças, supondo ser de 1820 a 1873 o seu período de produção. Segundo atesta, as madonas, temas barrocos por excelência, consistiam em seus principais motivos, seguidas de Menino Jesus, Santo Antônio e São José de Botas, padroeiro dos bandeirantes e desbravadores. Suas orientações ressaltam que o artista trabalhava na sua quase totalidade com a madeira cedro, e suas produções possuem delicadeza de detalhes, proporções exatas e aparência de movimento, além das seguintes características:

> "Bom número de suas peças compõe-se de estátuas não inteiriças. Braços, mãos e faces eram esculpidos à parte e, posteriormente, encaixados. (...) A concepção de seus mantos apresenta-se, na maioria das vezes, soberbo, ora em diagonal, ora em forma de 'V' e nas madonas, com movimento em forma de 'S'. Algumas peças mostram mangas parcialmente superpostas e sucessivas, bastante drapeadas, leves e genialmente

concebidas, sugerindo anatomia. Uma de suas características é o tratamento e a forma que dá às dobras do manto. (...) O rosto de suas imagens, principalmente as femininas, apresentam uma beleza angelical. (...) Conservou, na maioria de suas imagens, aquela ponderação clássica própria da escultura portuguesa de um século anterior e que, no Brasil, fora prolongada até o século seguinte" (p. 98-99).

Nesse aspecto, convém apontarmos a importância da obra de Veiga Valle no campo artístico brasileiro. Apesar de ainda pouco conhecido nos meios acadêmicos e técnicos, vem adquirindo cada vez mais admiradores devido à singularidade instituída em seu trabalho. Ao desenvolver as obras, de acordo com a iconografia cristã, o artista promoveu uma releitura, colocando sua contribuição pessoal nas variações de motivos, cores, formas e demais elementos artísticos. Seu projeto criador reveste-se de originalidade e poderia, sem dúvida, ser considerado vernacular.

O comprometimento inicial do escultor era com a iconografia, contribuindo para que o santo pudesse ser identificado pelos devotos. Todavia, a forma de transposição da temática dependia de sua capacidade técnica e outras escolhas de caráter pessoal. Portanto, mesmo seguindo o estilo rococó, tendência identificada na delicadeza das feições estampadas em suas peças, pelo alongamento das imagens, elegância dos gestos, movimentação dos mantos e requintada policromia, o escultor que dialogava com a tradição também impunha marcas próprias que possibilitam identificar a sua autoria.

Compreendermos a arte de Veiga Valle como vernácula significa reconhecê-la como portadora de características excepcionais e arquetípicas, que contribuíram para a formação de uma identidade sacra goiana. Recebendo influências externas tardias e devido ao isolamento da cidade, Veiga Valle conseguiu, a seu modo, reinterpretá-las imprimindo um trabalho único a partir dos materiais e condições disponíveis. Sua imaginária consegue refletir uma arte específica realizada no interior do país, adaptada às particularidades do meio ambiente e formando um conjunto representativo do modo de vida adotado pelos agentes em face da distância de Portugal e da costa brasileira. Eduardo Etzel, em *O barroco no Brasil,* assim se refere ao artista:

"Dada a erudição do mestre e a época em que trabalhou, seriam de esperar imagens já do estilo neoclássico, sem arroubos barrocos. Mas puro engano, pois Veiga Valle poderia assinar quaisquer das imagens brasileiras ou portuguesas do século XVIII, que não diferem de suas magníficas peças, todas de concepção claramente barroca. (...) Para o nosso estudo, vale o fato inconteste: um artista do séc. XIX, trabalhando em imaginária como um santeiro erudito do séc. XVIII é o que se pode considerar um barroco retardatário. (...) O barroco de Goiás sobreviveu ao barroco Mineiro na obra extraordinária de José Joaquim da Veiga Valle" (*apud* PASSOS, 1997, p. 123).

As produções, hoje espalhadas pelo Brasil em igrejas e coleções particulares, adquirem luminosidade no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, templo que acolhe os restos mortais do artista e as suas obras mais representativas.

Museu da Boa Morte, um museu vivo

A partir de um trabalho pioneiro de pesquisa, identificação, divulgação e ampliação gradativa do Museu da Cúria – iniciado pelo bispo dom Cândido Penso quando readquiriu peças sacras compradas de famílias da região por um antiquário e reuniu obras que estavam fragmentadas em diversas igrejas –, voluntários da comunidade de Goiás apresentaram à Diocese a proposta de criação de um Conselho e instalação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, aberto

oficialmente em outubro de 1969 e que, desde 1984, estabelece convênio com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN que é responsável pela guarda, manutenção do acervo e por sua administração e com a Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira – Agepel.

Uma característica que se destaca, desde a sua criação, consiste na instituição do Conselho do Museu como ponte entre a Diocese e a sociedade. Integrado por membros representativos da sociedade de Goiás, que desenvolvem um trabalho de referência na preservação das tradições da cidade, o conselho realiza uma função significativa, pontuando as necessidades da comunidade na preservação cultural e promovendo a articulação entre as finalidades religiosas e museológicas, juntamente com a participação do Iphan. Desse modo, ocorre uma gestão descentralizada que coloca em evidência eixos ao mesmo tempo distintos e complementares: teológico, técnico-museológico e social.

"Apesar de ainda pouco conhecido nos meios acadêmicos e técnicos, [Veiga Valle] vem adquirindo cada vez mais admiradores devido a singularidade instituída em seu trabalho."

Na verdade, não há como negligenciarmos um caráter religioso na instituição, visto testemunhar, através do prédio e seus bens móveis e integrados, um capítulo fundamental da história do catolicismo em Goiás. A religião católica influenciou sobremaneira o modo de vida dos moradores da cidade, extravasando para a educação, a música, as artes plásticas e dramáticas, dentre outras, alguns dos mais representativos signos de sua identidade e tradição.

Assim como os demais museus sacros, o Museu de Arte Sacra da Boa Morte objetiva preservar a memória e os valores culturais da região; evitar a evasão do patrimônio móvel; educar através da promoção de referências culturais; e conservar, restaurar e expor objetos que proporcionem visualizar distintas fontes de expressão da arte sacra brasileira através de seus objetos de culto, esculturas, pinturas, indumentárias, pratarias e mobiliário.

Conforme destacamos, o Museu da Boa Morte abriga a maior coleção de obras do escultor José Joaquim da Veiga Valle, aproximadamente 40 peças que constituem significativa parte de sua exposição permanente de esculturas que, por si sós, o singularizam, proporcionando, aos expectadores e demais interessados, leituras diferenciadas que, ao mesmo tempo, oferecem rupturas e continuidades em relação às outras coleções sacras das cidades brasileiras. O museu, portanto, não consiste na reunião de imaginária portuguesa, baiana e mineira, por exemplo, demonstrando

uma visão multifacetada da arte no Brasil ou importada de Portugal; ele realiza predominantemente uma retrospectiva da arte genuinamente goiana e contribui para sua inserção como um dos mais ricos acervos do gênero no Brasil.

"(...) [O Museu de Arte Sacra da Boa Morte] exemplifica, através de suas práticas, o museu ideal descrito por Gil (2004), um espaço e um acervo vivos, abertos à vida existente fora deles, portadores de memórias afetivas que alimentam o presente, cheios de vida, que seguem se fazendo e se refazendo."

Seu acervo é composto de cerca de 900 bens culturais que, enquanto conjunto de signos, proporcionam o estabelecimento de elos indicadores de memória, identificação e confronto de referências. Todavia, a Instituição não consiste em mero cartão de visitas religioso e consegue ultrapassar o sentimentalismo místico, transformando-se em um organismo técnico de preservação e difusão da arte realizada em Goiás nos séculos XVIII, XIX e XX.

Compete destacarmos, nesse aspecto, que, embora alguns visitantes sejam estimulados ou não à visitação devido às suas convicções religiosas próprias (considerando ou desconsiderando o caráter místico dos objetos, agora fora de suas funções originais), eles não podem negligenciar o caráter histórico e artístico do acervo.

É este caráter um importante fio condutor da exposição e das práticas educativas. As imagens de Santa Bárbara e de Nossa Senhora do Carmo, por exemplo, não se encontram mais nos altares de suas respectivas igrejas, como objetos de culto e veneração; assim, apesar de não se desligarem totalmente de suas funções iniciais, na medida em que compõem o acervo do museu o integram como elemento artístico. Os elementos artísticos e históricos, neste caso, se sobrepõem aos religiosos.

O altar-mor está preparado para a realização de uma missa em latim que, possivelmente, não será mais realizada. As imagens saíram do distanciamento dos altares para a disposição em módulos e vitrines. Os objetos de culto apresentam-se estáticos, jarros e pias que não mais recebem água, tocheiros que não mais iluminam procissões, ou paramentos já em desuso. Tais fatos poderiam contribuir para aquela exclusão e distanciamento que os museus podem provocar, como apontam alguns teóricos e especialistas: o museu sacro como "inacessível" por sua autoridade, pela questão religiosa, pela intocabilidade, por preconceitos ou práticas culturais não democráticas.

Todavia, observamos, em Goiás, práticas que minimizam ou superam essa problemática, conseguindo reforçar tanto o sentimento artístico, democratizando o acesso aos visitantes, promovendo restaurações,

ampliando o acervo, realizando exposições em outras cidades e desenvolvendo ações de educação patrimonial; quanto fortalecendo o sentimento religioso e, acima de tudo, identitário, da comunidade local. Dessa forma, poderíamos considerar o Museu de Arte Sacra da Boa Morte como um museu vivo. Não se transformou em depósito de peças representativas de um tempo pretérito. Ele exemplifica, através de suas práticas, o museu ideal descrito por Gil (2004), um espaço e um acervo vivos, abertos à vida existente fora deles, portadores de memórias afetivas que alimentam o presente, cheios de vida, que seguem se fazendo e se refazendo. Nesse sentido, o Museu de Arte Sacra não fala apenas do passado, mas do aqui e do agora que abrem perspectivas para o futuro: lugar de criação, de diálogo e preservação. Poderíamos afirmar que segue, desde a origem, sem "medo do novo, do público, do diálogo, da atualização. (...) [Sem medo] de ser de 'todo o mundo'" (p. 6). Mas como tem sido possível? Quais as estratégias realizadas e os efeitos conquistados?

Inicialmente, por privilegiar em seu acervo obras que representam a identidade goiana quando elegeu Veiga Valle como seu principal expoente. Portanto, evidenciamos a obra do artista como vernácula, pois singulariza e identifica um tempo, um lugar e uma sociedade. Legado que conseguiu diminuir de forma significativa com a "importação" de exemplares portugueses, espanhóis ou de peças baianas, paulistas e mineiras, conduzindo a uma reinterpretação desses modelos e assumindo, assim, um caráter local e próprio. O material utilizado, a técnica impressa, os pigmentos, por exemplo, eram os disponíveis no sertão distante. As expressões e os sentimentos transmitidos nas obras não distanciavam dos vivenciados pela sociedade. Os rostos das imagens reproduziam os mesmos rostos da gente da antiga Vila Boa de Goiás.

Também compete visualizarmos a política museológica que, ao ressaltar tais obras, reitera esse caráter identitário e, se não bastasse, o articula com as práticas vivas que constituem o patrimônio imaterial goiano. Em Goiás, as esculturas sacras não estão eternamente destinadas à "morte" em reservas técnicas ou na própria exposição museológica; ao contrário, continuam integrando as tradições centenárias de seus moradores.

"Em Goiás, as esculturas sacras não estão eternamente destinadas à 'morte' em reservas técnicas ou na própria exposição museológica; ao contrário, continuam integrando as tradições centenárias de seus moradores."

Peças expostas na sala de prataria são utilizadas em algumas cerimônias, assim como o pálio e os crucifixos. As imagens do Cristo morto e do Cristo em agonia, por exemplo, integram os rituais da Semana

Santa. A escultura de Nossa Senhora das Dores, uma vez por ano, deixa a exposição para figurar em andores das procissões e para a veneração dos fiéis na Igreja Matriz. Os objetos, apesar de comporem o acervo do museu, continuam integrando as práticas religiosas, reafirmando os laços e recriando, constantemente, a cultura. Assim, a população se sente parte do museu que "abre suas portas" oportunizando a continuidade e reescrita das tradições.

"Os objetos, apesar de comporem o acervo do museu, continuam integrando as práticas religiosas, reafirmando os laços e recriando, constantemente, a cultura."

Além desse aspecto, o museu continua seguindo o ideal inicial que motivou a sua criação, o de evitar a fragmentação e os danos ao patrimônio sacro goiano. Desse modo, destacam-se os projetos de restauração do imóvel, dos bens e de ampliação do acervo, constantemente efetivados por meio de recursos captados por meio dos incentivos da Lei Rouanet, de recursos próprios do Ministério da Cultura e da doação de particulares.

Nos oratórios particulares, as peças, muitas vezes, não recebem os procedimentos necessários à preservação e acabam sofrendo danos, além de continuarem praticamente no anonimato. O trabalho de conscientização da comunidade e as atividades de preservação do acervo desenvolvidas pela Diocese de Goiás, juntamente com o IPHAN e o conselho do museu, conquistaram respeitabilidade e contribuem para que, a cada ano, novos proprietários doem ou se predisponham a comercializar com o museu, por meio de projetos culturais, as peças de sua propriedade, disponibilizando-as, assim, a um tratamento, climatização e segurança necessárias, enriquecendo o acervo, não deixando que esses bens saiam de Goiás e do país e, principalmente, proporcionando sua difusão a um público cada vez mais diversificado e consistente. Nesse aspecto, podemos ressaltar os projetos de reestruturação da igreja, de restauração das imagens de Veiga Valle e das de autoria desconhecida e reabertura do museu, em 1996; as doações de peças do escultor, a exemplo de Meninos Deus, São João Batista, Santanas, São Pedro de Alcântara e Madonas, recebidas ao longo dos anos; o projeto de restauração dos paramentos; e o recente projeto de comemoração do bicentenário de nascimento de Veiga Valle.

Aliada a essas ações, um dos principais aspectos que destacamos é o efetivo trabalho de educação patrimonial realizado pela Instituição. Lançamentos de livros como *Cândido Penso: bispo e fotógrafo* e *Veiga Valle, seu ciclo criativo*; confecção de *folders* e cartazes; promoção de palestras, encontros, recitais, pesquisas e inventários; disponibilização de sua biblioteca e acervo para pesquisadores e demais interessados;

participação em congressos de arte, museus e educação; exposições temporárias, como as realizadas em Goiânia, Brasília, e São Paulo (no MASP e na Mostra Brasil 500 anos); e o próprio programa de educação patrimonial frequentemente desenvolvido no museu com alunos das redes pública e particular de ensino da cidade e região; dentre outros aspectos, proporcionam observarmos a amplitude e vivacidade de suas ações no campo artístico no qual se insere. As ações de educação patrimonial constituem-se em um dos pontos mais significativos do Museu que, recebendo estudantes para efetuar uma troca de informações em seu interior, através de um conhecimento direto dos bens visando uma apropriação intelectual, sensorial e afetiva, se transforma, mais uma vez, em um museu vivo que recria constantemente a cultura: um museu do presente. Mecanismos que, conforme Horta (2005), constituem instrumento de inserção e ação crítica no meio social, levando os indivíduos a perceber, compreender e a se identificar "com o drama histórico, social e cultural encapsulado em cada objeto, em cada expressão cultural que preservamos em nossos museus ou fora deles, como referências para o presente e para o futuro" (p. 223-224).

O museu também contribui para o fortalecimento do turismo na região, recebendo diariamente um número expressivo de visitantes que dinamizam a economia local e difundindo o nome da cidade de Goiás, da arte sacra do interior brasileiro e de Veiga Valle, para muito além dos contrafortes das serras que o cercam. O Museu de Arte Sacra da Boa Morte, assim como Goiás, é Patrimônio Mundial, e mais que esta honraria se constitui em exemplo vivo de preservação e promoção do patrimônio cultural.

Plangem os sinos pelos becos de Goiás. Ecoam vozes de crianças pelas ruas de Goiás. Fiéis saem para o culto na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Estudantes saem para a visita ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Olhares úmidos na fé reverenciam em silêncio santos e madonas. Olhares ávidos procuram respostas entre as austeras paredes, altares e os objetos da exposição museológica. Joelhos se dobram enquanto polegares movimentam rosários. Passos curtos em torno dos santos e madonas, agora tão próximos. Perguntas e exclamações. Este é o cenário de um museu-templo na antiga Vila Boa de Goiás. Os significados se entrelaçam.

Clóvis Carvalho Brito é doutorando em Sociologia pela Universidade de Brasília na linha de pesquisa Arte, Cultura e Pensamento Social. Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás, organizou os livros *Luzes & trevas: estudos sobre a Procissão do Fogaréu da cidade de Goiás* (Rio de Janeiro: Corifeu, 2008) e *Escrita e sociedade: estudos de Sociologia da Literatura* (Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2008).

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

——. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COELHO, Gustavo Neiva. *Guia dos bens imóveis tombados em Goiás*. Goiânia: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1999.

FERREIRA, Cristina Portugal. *Catálogo: Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte*. Goiás: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1996.

FREITAS, Joseania Miranda *et al*. "Ações afirmativas de caráter museológico no Museu Afro-Brasileiro/UFBA". In: *Musas, Revista Brasileira de Museus e Museologia,* Rio de Janeiro, n. 2, p. 116-126, 2006.

GIL, Gilberto. "Os museus do Brasil estão bem vivos: a importância dos baús abertos da nossa memória afetiva". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out. 2004. Caderno 2, p. 6.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. "Lições das coisas: o enigma e o desafio da educação patrimonial". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museus*. Brasília, n. 31, p. 220-233, 2005.

PASSOS, Elder Camargo de. *Veiga Valle: seu ciclo criativo*. Goiás: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1997.

A musealidade do arboreto

LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA

O Jardim Botânico do Rio de Janeiro construiu um acervo vivo, composto de espécies vegetais, na sua maioria árvores, ordenadas cientificamente, que os biólogos denominam de *arboreto*.

Testemunha das transformações das práticas e saberes culturais, o espaço vivo do arboreto tem na sua formação desde plantas de interesse econômico até as de cunho científico coletadas em expedições botânicas. Hoje, a coleção mescla estas características com a de representar as espécies ameaçadas de extinção do Brasil, alinhando-se com a missão institucional de contribuir para a conservação da biodiversidade.

Sumaúmas, jequitibás, paus-mulatos, jacarandás, perobas e outras árvores convivem não apenas com elementos históricos e artísticos, mas também com o ser humano. O arboreto de um jardim botânico não possui apenas a função de pesquisa, constituindo-se em um espaço de lazer, educação, comunicação e informação para o público. Este tem a possibilidade de interagir com o "lugar" conferindo-lhe o potencial relacional de significar e simbolizar, dimensão ainda pouco explorada institucionalmente. Por isto mesmo, o jardim através de sua coleção viva deve assumir a responsabilidade de promover ações comunicacionais voltadas para propiciar múltiplas interações, complexas e articuladas com o mundo comum em que vivemos e construímos nossos valores e saberes culturais.

É exatamente na possibilidade de colocar em relação estas diversas dimensões – lazer, educação, pesquisa, comunicação e informação – associadas a uma coleção que reside o nosso olhar da musealidade do arboreto.

O arboreto como "lugar" de lazer

"tempo para olhar uma árvore um farol
para andar pelo fio do descanso"
(*Tempo sem tempo*, Mario Benedetti)

Ao passear no arboreto, o visitante de início é seduzido pela beleza da paisagem, pela possibilidade de se aproximar da natureza, sem, no entanto, precisar fisicamente distanciar-se da cidade. Árvores, flores, caminhos e lagos proporcionam a apreciação estética da paisagem e da flora nacional, tal qual descrito por Gastão Cruls (1949, p.537) ao recomendar uma visita demorada às aleias do jardim botânico, em 1949 "... só teremos olhos para as riquezas da nossa flora, ali com larga representação e esplêndidos exemplares a serem admirados".

Entretanto, nem sempre foi assim, ao mencionar o início da formação desta coleção de plantas, Cruls, no século XIX, chama a atenção para o grande número de espécies exóticas decorrentes da sua função inicial de aclimatação de especiarias e plantas úteis provenientes de outros continentes. O autor comenta a decepção de pesquisadores estrangeiros ao visitarem o arboreto e não reconhecerem naquele lugar a flora brasileira.

Este relato remete a reflexão sobre o que define um "lugar", um espaço em que é possível reconhecer algo que se encontra no seu universo de sentidos. No âmbito da antropologia, o "lugar" constitui-se em um espaço fortemente simbolizado, no qual "podemos ler, em parte ou em sua totalidade, a identidade dos que a ocupam, as relações que mantêm e a história que compartilham" – um território onde se produzem as relações sociais e simbólicas (Augé, 2006, p.107).

Neste sentido, as pessoas que ali se reconhecem têm a possibilidade de identificar o seu lugar e o dos outros e compartilhar algo em comum, ainda que existam desigualdades nas suas situações. Em contraposição existem os "não lugares", espaços em que não é possível reconhecer os pontos de referências espaciais, sociais e históricos, nos quais os sujeitos "se movimentam sem se relacionar", não negociam sentidos ou símbolos, apenas obedecem às regras e códigos que lhes permitem guiar-se na área (Augé, 2006, p.109). É bom esclarecer que "lugares" e "não lugares" não são espaços fixos ou de valores absolutos, variam de acordo com as pessoas, os momentos, as funções e os usos.

O arboreto durante o dia pode ser um lugar para diferentes públicos que o visitam, mas no momento em que anoitece torna-se um "não lugar" para os visitantes. Da mesma forma, pelo fato de sua função ter se modificado ao longo dos anos, de um horto de especiarias até uma coleção da flora brasileira, produziu-se uma alteração na relação de sentidos, podendo modificar o seu *status* de "lugar" no horizonte de seus diferentes públicos. O uso do espaço também define e estabelece o reconhecimento que dele se faz.

O arboreto como "lugar" de lazer remete não somente à contemplação das diferentes paisagens como atividade de produção de sentido, mas também a outras ações individuais e coletivas que têm a função de produzir um estado de prazer estético, sensorial e cognitivo. Nesta vertente, a instituição oferece ao público um espaço harmonioso, confortável e sinalizado, de forma a guiá-lo através de aleias e trilhas, possibilitando momentos associativos que remontam a vivências que trazem no seu bojo

experiências e sentidos compartilhados com outros sujeitos, em outros espaços e tempos.

Apesar desta função e uso constituírem-se em uma das dimensões dos jardins botânicos, e a mais comum na sua relação com o público, não se deve transformá-las de uma possibilidade em uma única abordagem, sob o risco de direcionar a leitura do espaço para o conceito ideal de parque paisagístico do século XIX, apoiado apenas no lazer e recreação ao ar livre. Os jardins botânicos não se confundem com estes espaços, tendo uma maior complexidade nas suas funções e usos que enriquece esse feixe de sentidos e leituras possíveis pelos diferentes públicos.

"Ao ingressarmos nas suas aleias, podemos imaginar que estamos 'em um lugar' planejado e construído para abrigar uma coleção de plantas vivas que funcionaria ora como uma grande reserva técnica de espécies vegetais ora como um laboratório científico."

O arboreto como "lugar" da pesquisa

"Traçar cada um o mapa de sua audácia"
(*Transgressões*, Mario Benedetti)

Ao ingressarmos nas suas aléias, podemos imaginar que estamos em um "lugar" planejado e construído para abrigar uma coleção de plantas vivas que funcionaria ora como uma grande reserva técnica de espécies vegetais ora como um laboratório científico.[1]

A construção do arboreto envolveu gerações de pesquisadores, técnicos, jardineiros, além de instrumentos, ferramentas e recursos, em um processo de subversão do espaço, do tempo e da informação.

Traçando no papel os canteiros, levando em consideração as necessidades da prática técnico-científica, da morfologia das plantas, das interações interespecíficas e, principalmente, a ordem e classificação científica vigente, os idealizadores deste laboratório oscilavam entre trazer o realismo referencial para a composição de áreas naturais – como os ecossistemas – e distribuir as espécies vegetais taxonomicamente construindo o "lugar" da ciência, cuja referência situa-se no seu domínio de conhecimento.

Nestes canteiros, espécimes coletados em expedições científicas em todo o Brasil foram introduzidos, tanto taxonomicamente nomeadas como sem identificação, pela possibilidade de tornar-se uma espécie com um significado para ciência, após um rigoroso estudo das suas características e propriedades.

Estas plantas foram identificadas a partir da coleta de folhas, flores e frutos tendo a função de servir como provas preservadas, referências que remetem não somente ao espécime introduzido, mas às informações anotadas no caderno de campo do pesquisador. Desta forma, os

1 *Laboratório*: metáfora usada por Bruno Latour no livro *Esperança de Pandora* (2001, p.47).

fragmentos coletados tornam-se representantes da espécie vegetal e, junto com o espécime plantado, constituem "traços de referências" (Latour, 2001, p.48). Com placas de identificação que asseguram a confiabilidade desta referência, as plantas no arboreto são codificadas de forma a facilitar o acesso físico e classificatório dos cientistas.

Nesta dimensão, os canteiros do arboreto não têm a função de nos aproximar da natureza, mas apenas de alguns espécimes que representam uma espécie vegetal de interesse de pesquisa ou de coleção dos botânicos. Caso contrário precisaria procurar outros elementos desta natureza: os animais, o clima, o solo e os outros espécimes que garantiriam seu realismo representacional.

Entretanto, estes espécimes vegetais que percorreram distâncias geográficas e temporais para formar esta coleção são intermediários na construção do saber científico, uma vez que alguns traços característicos desta "natureza" são preservados. Neste caso, não estamos pensando na semelhança da forma das plantas, pois estas tanto propiciam transformações na ciência, com a produção de novos conhecimentos, quanto se transformam, na medida em que cada espécime vegetal pode se desenvolver diferenciadamente em função do ambiente em que está inserido. Mas então quais seriam estes traços característicos preservados que justificariam a própria formação desta coleção?

O sociólogo francês Bruno Latour esclarece que, ao trazer estas plantas para o arboreto de um jardim botânico, o cientista permite primeiro o conforto de uma maior proximidade com seu objeto de estudo. Segundo, a possibilidade de comparação entre espécimes de diferentes épocas e locais, podendo também "reaproximá-las, reuni-las e redistribuí-las segundo princípios inteiramente novos, que dependem do pesquisador, da disciplina da Botânica (...), e da instituição que as abriga" (2001, p.54).

Neste sentido, a construção do arboreto subverteu o espaço, retirando plantas de seu local de origem e colocando em outro habitat, com novas relações espaciais e de proximidade; subverteu o tempo, criando, pouco a pouco, inter-relações espaciais e temporais entre diferentes espécies que originariamente poderiam não ter qualquer relação; e subverteu a própria informação, na medida em que redistribuições, comparações e inscrições propiciaram a criação de novas informações surgidas no movimento contínuo de permanência, perda e criação de características. Portanto, os traços preservados asseguram o próprio significado da planta para a ciência, e este é uma decorrência da cadeia de processos e práticas científicas que, se por um lado retira da planta o seu caráter local, particular e múltiplo, por outro agrega padrão, circulação e universalidade (Latour, 2001, p.81/91).

Desta forma, o conhecimento científico deriva da trajetória de deslocamentos da espécie – mata, árvore, muda, folha, papel, nomenclatura, gráfico, artigo – e não da mera contemplação e observação das plantas. Afinal, fazer ciência é principalmente identificar seus elementos de mediação. Nesta trajetória de construção do conhecimento, a despeito da aparente neutralidade e objetividade da ciência, participa e interage uma série de intermediários como as informações coletadas com as populações locais nas expedições, ou os instrumentos utilizados para identificar as espécies, ampliando a visão ou testando propriedades e substâncias, ou ainda os usos que as diferentes comunidades tradicionais fazem das plantas. Portanto, o que a ciência tem a oferecer ao público em relação a esta coleção reside não somente nas práticas e nos conhecimentos científicos, que

evidenciam suas relações simbólicas e de sentidos, mas as suas interações com outros saberes e práticas culturais. Transformando-se assim o laboratório do arboreto, de domínio exclusivo da ciência, em um "lugar" de domínio público que trabalha a articulação das relações culturais estabelecidas pelos sujeitos em um mundo que compartilhamos.

Ao mencionar a inserção da ciência no âmbito da cultura, já apontamos outras dimensões do arboreto que merecem ser trabalhadas como forma de propiciar múltiplas interações baseadas na variabilidade ontológica e semântica das plantas e de outros elementos do Jardim. Portanto, o arboreto tem mais a oferecer ao visitante.

O arboreto como "lugar" de comunicação e informação

"Para cruzá-la ou não cruzá-la eis a ponte"
(*A ponte*, Mario Benedetti)

Os jardins botânicos são reconhecidos pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM, desde 1947, como museus de acervo vivo, sendo definidos como:

> "(...) Uma entidade sem fins lucrativos, instituição permanente a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente para fins de educação, estudo e diversão."[2]

No documento da Convenção sobre Diversidade Biológica (1998),[3] os jardins são definidos como "áreas protegidas, constituídas por coleções de plantas vivas, cientificamente reconhecidas, ordenadas, documentadas e identificadas, mantidas abertas ao público com a finalidade de estudo e documentação do patrimônio florístico do país, servindo à educação, ao lazer, conservação e preservação do meio ambiente".

Comparando as definições acima evidenciamos similaridades ente os museus e os jardins botânicos: espaços permanentes e abertos ao público, que coletam, guardam, organizam e documentam suas coleções, apresentando como finalidade a pesquisa, a educação, o lazer e a conservação.

Contudo, na definição de jardins botânicos, duas dimensões essenciais para alcançar os seus objetivos institucionais não estão explicitamente contempladas: a comunicação e a exibição. A Convenção sobre Diversidade Biológica (1998) menciona apenas que os jardins botânicos integram

2 Definição do ICOM em agosto de 2007.

3 A Convenção sobre a Diversidade Biológica – CDB foi elaborada no Rio de Janeiro, em 5/6/92, entrou em vigor em 29/12/1993, sendo que para o Brasil, em 29/5/1994, e foi sancionada por decreto pelo Presidente da República em 16/03/1998.

objetivos científicos de pesquisa e conservação com os educativos e culturais visando à difusão do conhecimento. Esta difusão remeteria a dimensão comunicacional e informacional, uma vez que envolveria a interação com a sociedade e comunidades locais através do seu patrimônio documental, genético, etnológico, histórico e artístico.

No entanto, a Convenção se refere à dimensão da informação como inscrição sob o ponto de vista da pesquisa documental botânica (herbário, coleções correlatas, germoplasma), sem mencionar a informação como significação na relação público-arboreto. Este último entendido como um conjunto de espécimes representados em espaço público, em uma composição elaborada com base nos critérios de relevância da ciência, mas que objetiva também o processo de produção de sentido pelo público.

A dimensão museológica do acervo vivo do jardim pode ser identificada não somente sob o prisma de uma coleção, mas também como um espaço comunicacional de exposição (arboreto), no qual se apresentam objetos (plantas), recursos informacionais (placas de identificação e interpretação), sinalização e áreas de circulação (aléias), de acordo com critérios de organização e classificação do conhecimento histórico-científico.

É exatamente na totalidade da sua dimensão informacional que a coleção viva guarda a sua similaridade com o fenômeno do museu, ou seja, o objeto (plantas) tem como características ser retirado de seu contexto original de interação em termos de tempo e espaço; introduzido em um espaço artificial com organização e classificação específicas e com outros propósitos de interação; inventariado e catalogado de forma unitária como um espécime singular e plural; pesquisado e catalogado como documento; exposto, lado a lado, com outros exemplares adquirindo na composição uma ressignificação; e integrado a um espaço aberto ao público com percursos demarcados que, no seu conjunto, apresentam o potencial de significação.

E talvez aqui ainda caiba mencionar duas peculiaridades da exposição desta coleção: o seu caráter de permanência, não apenas temporal, mas, sobretudo espacial, na medida em que deslocamentos físicos são improváveis, pelo custo da substituição das espécies que, em árvores de cem anos de existência, demandaria a mobilização de equipe especializada; e o seu caráter de intervenção dinâmica na exposição, uma vez que a planta passa por ciclos com a modificação de sua forma, cor, textura, e encerra o seu período de vida, tornando sem sentido uma placa de interpretação ou mesmo um determinado conjunto paisagístico.

"(...) evidenciamos similaridades ente os museus e os jardins botânicos: espaços permanentes e abertos ao público, que coletam, guardam, organizam e documentam suas coleções, apresentando como finalidade a pesquisa, educação, lazer e conservação."

Como vimos, museus e jardins botânicos apresentam problemas em comum, destacando aqueles relativos à coleção e à sua relação comunicacional ciência e público, em particular, o processo de produção de sentido pelo público através da coleção e da exposição da evidência material ou daquele construída pela natureza humana.

"Uma exposição no arboreto envolve o que denominamos de composição museográfica: a reunião significativa de não apenas objetos (plantas, monumentos, obras artísticas), mas de conceitos ou questões, com a função de colocar em relação os elementos no espaço, quer sejam evidências materiais, textos, imagens ou equipamentos."

Uma exposição no arboreto envolve o que denominamos de composição museográfica: a reunião significativa de não apenas objetos (plantas, monumentos, obras artísticas), mas de conceitos ou questões, com a função de colocar em relação os elementos no espaço, quer sejam evidências materiais, textos, imagens ou equipamentos. É um processo complexo de comunicação que ultrapassa a escrita e o audiovisual pela sua tridimensionalidade, integrando razão, emoção, sensorialidade, expressão e estética na experiência museográfica. Por isso, esta é definida como "uma atividade dinâmica, social e historicamente mutável, que incorpora permanentemente a seu ofício as mudanças que o homem produz em seus conceitos de conservação e valorização do patrimônio ambiental", sendo um campo aberto para o exercício da criatividade (Perichi, 1997, p. 26).

Neste caso, a totalidade das técnicas que organizam as relações espaciais, sociais e epistêmicas entre os agentes humanos e não humanos de cada exposição, isto é, os objetos, os lugares, os espaços, os autores e os diferentes públicos, define a exposição em um museu ou jardim botânico.[4] A mediação entendida como a articulação entre um lugar, uma visão de mundo, o espírito de coleção e as relações sociais e epistêmicas que enredam os sujeitos levando cada um a sua maneira a intervir com essas realizações. Esta articulação possibilita não apenas explorar as múltiplas perspectivas de um tema, mas estabelecer um elo significativo com os valores, motivações, interesses e questões das comunidades, possibilitando uma consciência crítica sobre a construção humana da sociedade.

Na visão de Bruno Latour (2001), a mediação técnica refere-se à interferência, compreendida como a divisão da "responsabilidade pela ação" entre os vários elementos, plantas, placas, aleias e o público têm seus objetivos, ações e intenções próprios. Neste sentido, não existiria um objeto ou recurso neutro, nem um visitante manipulado. No decorrer da interação surgem novos objetivos, ações e intenções, evidenciando a interferência dos vários elementos e a articulação de novas proposições. Isto permite a criação de um novo vínculo que não existia ali originariamente, propiciando a modificação ou inovação de sentidos.

4 Esta totalidade Francesco Panese (2006) denomina "regime museológico".

Esta mediação também se refere à composição (compor a ação), vista como associação de sujeitos e objetos que naquele momento participam interagindo na ação. No arboreto isto é muito característico quando a articulação de uma árvore com o texto e imagem de uma placa possibilita aos diferentes sujeitos relacionarem significados diversos. No momento da exposição ocorre o entrelaçamento de tempo e espaço, as árvores, as placas, os textos e imagens aparecem como um conjunto que oferece ao sujeito uma proposição de sentidos, que não é derivado somente da espécie vegetal ou do texto, mas de uma articulação que vai além das coisas e dos signos, transpondo as fronteiras e possibilitando uma variabilidade ontológica, semântica e morfológica.

Carmen Maia / Coleção particular

No Jardim Sensorial do Jardim Botânico, o visitante pode experimentar sensações inusitadas.

As técnicas de exposição permitem também a alteração da forma. No arboreto, a utilização de painéis gerencia o fluxo, não apenas direcionando o percurso, mas alterando o ritmo da visita, subvertendo a ordem do tempo e espaço. A utilização de recursos materiais também subverte a forma chamando a atenção para determinados objetos ou espécies vegetais e apagando outros que naquele momento não estão em foco. Neste caso, estaremos redistribuindo a ordenação relativa de presença e ausência, não apenas sob o ponto de vista dos elementos da exposição, mas dos mediadores e construtores do espaço ou da exposição, que apesar de ausentes permanecem ativos e presentes.

Em última análise, a exposição não é feita apenas de objetos (matéria), mas de historiadores, museólogos e biólogos que misturam suas vontades e perfis históricos às das placas, textos, cores e imagens. Desta forma, a exposição, na sua vertente comunicacional, constitui uma proposta mediacional de trazer para evidência a zona de troca de propriedades e sentidos entre a matéria e sociedade. É uma forma de articulação das diferenças, como resposta ao desafio da alteridade, da convergência e divergência de diferentes saberes e práticas, que compõem espaço e temporalmente uma sociedade e definem os significados compartilhados pelos diferentes grupos sociais nas suas formas de vida. Isto é trabalhar a questão da multiplicidade de usos, funções e sentidos do arboreto. Mas como se daria na prática a construção desta musealidade no arboreto?

"(...) a exposição, na sua vertente comunicacional, constitui uma proposta mediacional de trazer para evidência a zona de troca de propriedades e sentidos entre a matéria e a sociedade."

Autor desconhecido / Coleção particular (Luisa Maria G. de M. Rocha)

A exposição de plantas do Jardim Botânico atende a diferentes anseios dos visitantes.

A musealidade do arboreto

> "só quando transgrido alguma ordem
> o futuro se torna respirável"
> (*Transgressões*, Mario Benedetti)

Na dimensão do tempo subvertido do arboreto, onde convivem elementos de diferentes épocas e lugares, refletir e expor a sua musealidade significa abdicar de uma visão cronológica calcada em uma abordagem analítica e linear, de características totalizantes e universalizantes. Olhar a dinâmica do tempo nesta musealidade, que tanto obscurece determinados momentos quanto aponta a permanência de outros, torna-se uma abordagem importante uma vez que não permite o congelamento de um lugar e, portanto, das suas relações de sentidos. E neste caminho não podemos nos restringir às informações factuais da ciência, com nomes científicos em latim e verdades incontestes, ou aos saberes tradicionais, com nomes populares e suas crenças. Deparamo-nos, então, com o difícil dilema: situar-se no âmbito da ciência, apresentando um conteúdo especializado de apreensão de poucos ou promover um espaço de interação e produção de sentidos, através da inserção da experiência na esfera cultural.

A segunda proposta se torna mais promissora quando não pensamos o arboreto sob a égide da separação entre natureza e sociedade, uma vez que este dualismo levaria à compreensão dos processos sociais interativos, que buscam o entendimento sobre quaisquer questões, desarticuladas das relações culturais.

Um caminho seria, então, trabalhar esta relação espacial e temporal entre o local e global, ausências e permanências, que permitem abordar tanto a relação cultural estabelecida entre a representação e as comunidades quanto o processo da ciência de construção

Autor desconhecido / Coleção particular (Luisa Maria G. de M. Rocha)

O arboreto é um espaço que harmoniza as dimensões do lazer e do conhecimento.

do conhecimento. O ponto de intercessão reside em evidenciar as questões que perpassam tanto o saber tradicional quanto o científico e ancoram-se no espaço público quer seja como uma preocupação quer seja como um saber, expressão ou artefato.

Esse movimento se faz na passagem de abordagens factuais ancoradas em um discurso cientificista para uma calcada na relevância das questões públicas relacionadas com a conservação da biodiversidade. Neste caso, buscamos contemplar os processos sociais de construção dos saberes culturais e as relações de sentido e simbólica na trajetória destas questões de preocupação (Latour, 2005). A escolha da questão reside na relevância, não para a ciência ou para o indivíduo, mas pelas polêmicas que afetam os sujeitos e situam-se na esfera pública.

Procuraremos, então, problematizar as questões na sua complexidade, refutando também uma visão panorâmica e extensiva que perpassa diferentes assuntos sem aprofundá-los não permitindo a construção de uma visão crítica. Da mesma forma, não tomaremos como base os modelos analíticos e classificacionistas, uma vez que estes tendem a compartimentalizar as questões que na atualidade, em particular na área ambiental, se apresentam transversalizadas, desafiando as fronteiras disciplinares e suas formas organizacionais, como os biomas. Assim, Substitui-se tal abordagem por uma reflexão e análise

do problema sobre diferentes ângulos e perspectivas, implicando na construção de uma visão inter e transcultural, que permite a compreensão do mundo atual e do ser humano nas suas ambiguidades e contradições (Japiassu, 2006). Através de uma razão aberta, as questões são tratadas museologicamente no seu espaço de discutibilidade como forma de se chegar a um fim negociado.

Olhar o arboreto por uma metodologia museológica significa construir um diálogo inter e transdisciplinar que busca compartilhar sentidos, sem recair na abordagem multidisciplinar que respeita a fragmentação do conhecimento e as suas estruturas classificatórias, que reproduzem as fronteiras responsáveis por colocar em paralelismo as diferentes perspectivas. Buscamos a equidade e pluralidade de saberes, práticas e expressões que possibilitam trabalhar a dimensão crítica em relação aos modos de perceber, conceber e construir o vínculo universal, ampliando o potencial de leitura do arboreto como um "lugar".

"A musealidade do arboreto está onde sempre esteve, na aventura da experiência humana de construir formas, saberes, práticas e expressões materiais para se relacionar significativamente com o mundo que nos cerca."

Neste caminho, os recursos tecnológicos constituem um meio de comunicação sem, contudo, serem determinantes dos processos de significação e integração social. Estes envolvem a perspectiva do participante expressa no uso social mediado pela linguagem, e não por aquela funcional dos meios, uma vez que a intersubjetividade compartilhada possibilita argumentação, crítica e experiência num processo de aprendizagem social (González de Gómez, 2006).

Assim sendo, na montagem de uma exposição, necessita-se considerar abordagens informacionais que enfoquem a cognição, oriunda tanto de processos de percepção como das estruturas de conhecimento: a significação e interpretação, como elementos decisivos para se entender os limites e horizontes informacionais; e o uso social da informação pelos sujeitos na sua prática cultural e social. Cabe ainda refletir como estas três abordagens se entrelaçam constituindo conjunto complexo capaz de problematizar uma questão, em especial quando se situa o olhar nas práticas dos homens inseridos no seu mundo de vida.

Para tal, temos como fio condutor os processos argumentativos que evidenciam os "lugares" de onde se falam em cada diferente perspectiva apresentada, possibilitando o que Augé mencionou – uma leitura que identifique o eu e o outro e uma reflexão crítica sobre as diferentes visões do problema e que aposta na variabilidade semântica dos objetos nas proposições construídas e oferecidas da exposição para o público. Enfim,

compreender as questões e sua relação de sentidos e símbolos em seus diferentes lugares, evidenciando as mudanças dos saberes culturais em "diferentes tempos e espaços" (Heizer, 2004).

Isto tudo pressupõe evidenciar a precariedade e circunstancialidade das questões, deixando sempre visível a incompletude diante das incertezas e frente a um mundo que se transforma e nos desafia.

A musealidade do arboreto está onde sempre esteve, na aventura da experiência humana de construir formas, saberes, práticas e expressões materiais para se relacionar significativamente com o mundo que nos cerca.

Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha é museóloga, mestre e doutora em Ciência da Informação, com a tese intitulada *Construindo novos planos de interatividade*. Atuou profissionalmente na Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro e, desde 2003, trabalha no Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, onde realizou algumas exposições no seu arboreto, como o projeto "Plantando História" e "Água que te quero ter".

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. "Sobre modernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã". In: MORAES, Denis de (Org). *Sociedade mediatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 99-118.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de janeiro: José Olympio Editora, 1949.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélida. "A informação como instância de integração de conhecimentos, meios e linguagens. Quesotes epistemológicas, consequencias políticas". In: *Política de memória e informação*. Natal: EDUFRN, 2006, p. 29-84.

HEIZER, Alda. *Observar o céu e medir a terra: Instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889*. Tese de doutorado em Ensino e História das Ciências da Terra. Campinas, Unicamp, Programa de Pós-graduação em Ensino e História das Ciências da Terra, 2004.

JAPIASSU, Hilton. *O sonho da transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

LATOUR, Bruno. *A esperança de pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: EDUSC, 2001. 372p.

LATOUR, Bruno. "From realpolitik to dingpolitik: or how to make things public". In: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Eds.). *Making things public: atmospheres of democracy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005a. Disponível em: <http://www.ensmp.fr/~latour/articles/article/96-DINGPOLITIK2.html#_ftn2>. Acesso em: Out. 2005.

PANESE, Francesco. "O significado de mostrar objetos científicos em museus". In: CONFERÊNCIA DO CIMUSET NO BRASIL, 34. 2006, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro, 2006. CD-ROM.

PERICHI, Ciro Caraballo. "Que é museografia?: museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural". Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Organização dos Estados Americanos, 1997, p.17 a 37.

Os jovens, o Candomblé e os processos museais

ANTONIO MARCOS PASSOS

Primeiras ideias

O negro africano e sua oralidade desde o berço – África – trazem com virtude a memória dos grandes impérios e nomes, mas também as Histórias das pequenas comunidades, seus valiosos causos, personagens, conhecimentos e revelações, aspectos de extraordinária riqueza que, entre um fato e outro, possibilitam aos diferentes sujeitos voz para transmitir aos jovens relevantes conhecimentos que dificilmente estarão materializados no papel para consulta de todos, contudo se encontram na mente e no coração à espera de tornar-se uma ação para fomentar liberdade e justiça social.

Esta busca sempre aciona novas ideias e ações, que abrem espaços para diferentes experimentações também na área museológica. Esta área tem um relevante papel a cumprir, especialmente quando tal prática está sendo vivenciada na comunidade de Portão, município de Lauro de Freitas, Estado da Bahia que, com o exemplo da Mameto (Mãe) Mirinha de Portão, está acionando atividades museológicas que envolvem a participação consciente de jovens de várias idades na criação constante de um *Museu Comunitário* com seus anseios e potencialidades.

Este artigo vem traçar, ainda que de forma concisa, a trajetória dos negros africanos trazidos à força para o Brasil, especialmente os bantu, o surgimento dos museus comunitários no mundo, a importância destas duas Histórias, aqui unificadas em mais um *Museu Comunitário*, equipamento cultural de todo um universo de lutas, conquistas, resistências e vitórias que estará sempre em processo através das investidas de uma juventude disposta no ambiente de um candomblé angola, fonte de diferentes e valiosos saberes.

Início da diáspora

A escravidão, desde aproximadamente o século XV, começa a ser reapropriada pelos europeus na África. Tal fato destruiu e espalhou milhares de famílias negras africanas para diversas partes do globo terrestre, sempre aperfeiçoando a desumanidade que criou distanciamento, medo, banzo, discórdia, desespero e cativeiro nos corpos e nas mentes, mas também fortunas para seres que se autointitularam "civilizados" e produziram o maior holocausto que o mundo já presenciou. Conforme dados de diversas fontes sobre o continente africano e a escravidão, milhares de vidas foram utilizadas para manter o sistema escravocrata em funcionamento entre os séculos XV e XIX. Uma destas fontes, Grinberg (2003, p. 34), revela que:

> "Tudo começou a mudar em 1483, quando o navegador português Diogo Cão aportou na foz do rio Zaire, reino do Congo. A partir de então, com o crescimento e a expansão do tráfico atlântico, as formas de utilização da escravidão até então praticadas sofreriam uma lenta, mas radical transformação: de forma de dependência pessoal, a escravidão passaria a ser, nas Américas, um sistema no qual o trabalho escravo ocupava o centro da atividade produtiva. Na África, as disputas pelo controle do novo mercado de escravos acentuariam as tendências à dispersão política e à diferenciação social no continente. Até 1600, cerca de 409.000 escravos sairiam das costas africanas em direção às ilhas do Atlântico e às Américas".

Estes povos tiveram que ser muito fortes para suportar a sistemática escravidão imposta e mostrar sua força de regeneração, fatos ocorridos com os pigmeus, os *khoisan*, os *khoi-khoi*, os *sans*, os negroides; estes últimos apresentados por Pereira (2003, p.12), como um grupo que "constituem cerca de 70% da população do continente africano. Linguisticamente podem ser considerados, grosso modo, divididos em três grupos: nilóticos, sudaneses e bantos", com vastas riquezas espirituais, morais e tecnológicas.

Destes povos, pontuamos em especial os povos bantu, aqueles localizados na África Centro-Austral, região que conhecemos hoje como os países da República Democrática do Congo, Angola e Moçambique. Conforme Maestri (1998a, p.100), "são tidos como povos que trabalhavam a agricultura e a metalurgia em torno do século VII antes de nossa era e, posteriormente, na mineração".

Ressalta-se que o termo bantu, de acordo com Lopes (2003, p.17), "é o termo português que designa um grande grupo de línguas e dialetos negro-africanos; e que foi utilizado pela primeira vez em 1862, por Wilhelm Bleek, filósofo alemão, que empregou para caracterizar aqueles falares nos quais a palavra que nomeia os seres humanos é sempre – com pouquíssimas variações – ba-ntu (singular: mu-ntu), sendo "ntu" o radical, e "ba" o prefixo plural".

Ribas (1997, p. 22) cita que este povo:

> "Divide-se conforme Artur Ramos citado por Bastide em: civilizações bantas do grupo angola-congolês – representadas pelos ambudas (cassangue, bangalas,

Tribuna da Bahia / Acervo do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão

Montagem da exposição Nzila Caminho do Mundo no Museu Comunitário Mãe Mirinha do Portão, município de Lauro de Freitas na Bahia, em 2007.

dembos) de Angola, congos ou cambindas do Zaire e os benguela e, civilizações bantas da contra-costa – representada pelos moçambiques (macuas e angicos)."

Para aprofundarmos estes conteúdos, Rodrigues (1990, p. 44) também afirma que:

> "Os bantu estão longe da unidade racial: mestiçados aos *khoisan*, aos *tuá* e aos *nilo-hamitas* – com quem disputaram palmo a palmo um território para viver –, em cada região adquiriram características físicas peculiares. Podendo classificar as tribos bantu em regiões geográficas: bantu da Floresta Tropical, da Savana Atlântica, do Planalto Central, bantu Meridionais e Orientais."

Maestri (2003b, p.112) completa que:

> "A metalurgia do ferro permitiu que os povos bantu assentassem suas civilizações sobre uma economia fundamentalmente agrícola, onde os instrumentos simples de ferro e a produção de cereais desempenhavam um papel essencial."

"(...) os bantu foram os primeiros povos a serem trazidos à força para o Brasil. Exímios na agricultura foram submetidos à lavoura e demais usos, como todos os outros povos africanos aqui brutalmente utilizados."

A partir das identidades lingüísticas e culturais entre os diversos povos da África Centro-ocidental que formavam cerca de 90% da população escrava das áreas cafeeiras do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XIX, o historiador Robert Slenes nos fala sobre uma verdadeira protonação bantu que se formava na região, que assustava as autoridades e teria influenciado também na decisão de finalmente suspender o tráfico atlântico. Esta grande quantidade de negros bantu veio inspirar a linguagem baiana e o português do Brasil em geral. Melo (1998, p. 36) afirma que:

> "As palavras de base bantu chegaram às senzalas no século XVI e XVII porque o volume do tráfico de escravos se concentrou na área da foz do rio Congo durante esse

período. Os escravos que saíram destas terras africanas eram principalmente falantes do Kikongo, Kimbundo e, em menor grau, Umbundo. Foi no século XVI que o porto de Luanda, no noroeste de Angola, se transformou no mais importante para o tráfico destinado ao Brasil...".

Com base nas observações históricas acima, verificamos que os bantu foram os primeiros povos a serem trazidos à força para o Brasil. Exímios na agricultura foram submetidos à lavoura e demais usos, como todos os outros povos africanos aqui brutalmente utilizados. Através da oralidade recriaram o seu mundo, os dogmas e a ética africana em solo brasileiro.

Na Bahia, os povos africanos recriaram sua religião, alicerce para cultura de resistência que foi (re) trabalhada, (re)vivida, (re)constituída, congregando as ancestrais forças da África e também do Brasil. E nesta onda de resistência fizeram (re)nascer inúmeras culturas com novos nomes. É o caso do Candomblé, mais uma das estratégias sedimentadas pelas comunidades negras, unificando-as, para lutar contra privações, descasos e discriminações. Mesmo com todas estas celeumas impostas pela cultura européia, foi possível plantar revoluções internas e externas e realizá-las, as quais contextualizam a não submissão do negro como escravo, lutando contra os mandos e desmandos do colonizador.

São estas batalhas pela liberdade corporal, mental e espiritual, que aos poucos nos são reveladas. Histórias como a de Mãe Mirinha de Portão, iniciada na década de 1920, e mesmo após o seu falecimento, no final da década de 1980, parece inesgotável pela força de resistência plantada junto a sua gente, à comunidade do bairro de Portão, Lauro de Freitas (BA) e seu Candomblé de Nação Angola, conhecido

A marcação de objetos para inventariação demonstra uma consciência identitária importante em relação ao patrimônio cultural da comunidade.
Créditos: Tribuna da Bahia / Acervo do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão

"E nesta onda de resistência fizeram (re)nascer inúmeras culturas com novos nomes. É o caso do Candomblé, mais uma das estratégias sedimentadas pelas comunidades negras, unificando-as, para lutar contra privações, descasos e discriminações."

Tribuna da Bahia / Acervo do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão

Há uma forte simbologia no emblema da Sociedade São Jorge Filho da Gomeia.

como Terreiro São Jorge Filho da Gomeia, tombado como Patrimônio Cultural do Estado da Bahia, em 2004.

É neste conjunto de significados que o Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão surge trazendo novas perspectivas para possibilitar voz, respeito e estratégia às populações negras das muitas cidades da Bahia, do Brasil e do mundo. Comunidades que possuem verdadeiros mestres do conhecimento, que, às vezes, pouco sabem escrever no idioma português, mas possuem uma vivência extraordinária que cria e recria o aprendizado e a escrita da vida.

A idealização dos Museus Comunitários

Como a trajetória africana, também os museus comunitários nascem da emergência de um dado momento. Surgido por volta das décadas de 1960 e 1970, a partir da necessidade das comunidades, em especial no México que, ao desejar a criação de um espaço sociopolítico-cultural para intensificar discussões sobre suas problemáticas, propiciaram diversas formas de preservação dos seus bens culturais, muitas vezes esquecidos, e mesmo, não percebidos pelas novas gerações que estão sempre se renovando, sendo estas constantemente bombardeadas por propostas muitas vezes alheias à sua cultura local.

Henri-Pierre Jeudy (1980, p. 31), escritor, ensaísta e professor de Sociologia da Arte e Filosofia, ao fazer uma análise sobre a Museologia Popular, chega, no nosso entender, a explicitar também o que vem a ser museu comunitário:

> "Do ponto de vista dos princípios, conclui-se que a Museologia Popular não está dirigida aos objetos, a conservar ou a exibir a um público, mas sim aos sujeitos sociais. São os modos de pensar, de fazer e de falar, além dos objetos e edifícios, que se tornam objetos de uma investigação museológica. E a conservação só adquire seu sentido pelo cumprimento de uma integração, de uma inserção no desenvolvimento econômico e social. O museu perde então seu sentido habitual, tornando-se um centro onde se exprime uma dinâmica social de grupos que trabalham sobre sua identidade, filiação e legitimidade, utilizando a memória e o passado como 'motores' de tal reflexão."

Para ampliar o entendimento citamos Martins (1997, p. 161) que, de forma mais explícita, define museu comunitário:

> "O museu comunitário é o resultado da criatividade comunitária, já que sua criação e desenvolvimento tem como fundamento a participação ativa da comunidade, que se encarrega de investigar, resgatar, preservar e difundir seu patrimônio histórico e cultural. Essas atividades contribuem para firmar a identidade cultural, valorizando os elementos específicos da visão do mundo de cada grupo, recuperando o passado a fim de forjar um presente mais claro e melhor."

Seguindo o raciocínio sobre o conceito de *museu comunitário,* faz-se necessário citar Gonzales (1990 s.p.):

> "Poderíamos assegurar que somente uma concepção que considera o museu como um instrumental cultural dinâmico de educação popular que é criado pela comunidade e para a comunidade, poderia assumir a importância e o valor que constitui a investigação participativa como uma orientação metodológica, que vê na apropriação coletiva do saber, na produção coletiva de conhecimentos, a possibilidade de tornar efetivo o direito que os diversos grupos sociais têm para realizar a preservação autogestiva de sua história e de sua cultura."

Santos (2000, p. 12) nos traz uma contribuição significativa para o entendimento de aspectos peculiares e inerentes à instituição *museu* e especialmente o *museu comunitário*. Segundo a autora:

> "O museu é considerado um espaço privilegiado, onde é possível concretizar as propostas de intercâmbio com as diversas áreas e, ao mesmo tempo, produzir conhecimento a partir dos temas e problemas que são potencializados no desenvolvimento das ações de pesquisa, preservação e comunicação, aplicadas em interação com as comunidades locais, reconhecendo no patrimônio cultural um instrumento de educação e desenvolvimento social."

O pensamento destes pesquisadores e suas vivências junto aos museus comunitários vêm despertando e desencadeando ações extremamente válidas, propiciando aos diferentes grupos espalhados pelo mundo a percepção para busca de soluções que só virão a partir da realização de intercâmbios intensos, a exemplo do que vem ocorrendo no bairro de Portão.

"(...) o Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão surge trazendo novas perspectivas para possibilitar voz, respeito e estratégia às populações negras das muitas cidades da Bahia, do Brasil e do mundo."

Muitas mãos, um só museu

Como observa-se, são muitos séculos até chegarmos neste momento, com o surgimento de mais um museu comunitário na Bahia. Ele nasce a partir da necessidade de dar prosseguimento e fortalecer, ainda mais, as práticas sociais desenvolvidas pelos negros africanos no Brasil. Os processos museais originados no México, e agora emergentes no Terreiro São Jorge Filho da Gomeia, favoreceram um trabalho social criado entre as décadas de 1940 a 1980, por Mãe Mirinha, que procurava minimizar os problemas da vida de crianças, jovens e adultos de uma comunidade.

Com base nesta necessidade, a criação do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão representa um relevante equipamento sociocultural que busca mostrar a trajetória da Mameto (Mãe) Mirinha, de outros personagens, a partir de ações técnicas museológicas e de arte-educação. Assim pretende-se fortalecer e ampliar os trabalhos sociais e, conseqüentemente, as parcerias com outras instituições, desencadeando propostas que venham contribuir na formação de agentes multiplicadores, que deverão atuar com responsabilidade comunitária.

"Os processos museais (...) no Terreiro São Jorge Filho da Gomeia, favoreceram um trabalho social criado entre as décadas de 1940 e 1980, por Mãe Mirinha, que procurava minimizar os problemas da vida de crianças, jovens e adultos de uma comunidade."

Estes processos museais, desencadeados na comunidade no bairro de Portão, nos instrumentalizam a compreender este museu comunitário como um espaço participativo, construtivo, preocupado com os diversos bens culturais, a partir da memória, da prática religiosa do Candomblé Angola, seus valores estéticos, educação particularizada, modos de falar, sentir e demais sutilezas culturais inerentes e que compõem o cenário negro-mestiço baiano. Esses aspectos fortalecem os trabalhos junto ao território e às diversas comunidades, seus bens culturais, suportes importantes para o desenvolvimento da ação museal, que são fundamentais para a compreensão dos diferentes patrimônios culturais, como parte do município de Lauro de Freitas e que potencializam a existência e a compreensão dos múltiplos saberes.

Assim, a equipe deste museu comunitário, formada por jovens de várias idades, passa a cada momento a compreender que as ações museológicas na comunidade de Portão são suportes essenciais para preservação e desenvolvimento crítico da cultura bantu, do candomblé e suas peculiaridades culturais e históricas. Com estes agentes e seus princípios, a atuação do museu comunitário constrói diálogos para a melhoria da qualidade de

vida de crianças, jovens e adultos, a partir do objetivo de articular com a comunidade práticas representativas a partir do seu patrimônio cultural, possibilitando a valorização humana, tendo como base as ações de pesquisa, preservação e a comunicação de seus referenciais.

Tecendo considerações sobre essa trama cultural em Portão, a filha de Mãe Mirinha, Gildete das Neves, traduz em palavras seu sentimento sobre a criação deste museu-comunitário e suas potencialidades:

> "O museu é uma coisa que precisa aqui em Portão. Ela (Mirinha) lutou muito por Portão, o museu é um lugar que a comunidade precisa para evoluir mais, ficar mais sabendo das coisas. Acho legal este museu comunitário aqui, é uma coisa a ser feita para a comunidade, uma coisa feita pensando na comunidade, no município, entendeu? Que eles, os jovens, tenham isso como uma coisa deles, seja deles, que procure preservar sempre, valorizar, não só os netos, bisnetos, os filhos, mas a comunidade em geral, tudo que é feito aqui é pensando na comunidade do município."

Novos tempos

Originário de uma ancestral trajetória de lutas pela liberdade, o Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão traz, no presente, estratégias para articular ações museais junto aos jovens e experiências que mostram a importância deste equipamento cultural na preservação da memória e construção de humanidade para um futuro melhor.

A prática estabelecida neste museu comunitário busca valorizar a auto-estima de crianças, jovens e adultos do município de Lauro de Freitas, que passam a ter um espaço reservado a atividades culturais, educativas e profissionalizantes, trazendo novas perspectivas de vida para a comunidade; contribuindo para o crescimento de todos os integrantes do museu, a partir da posse da *palavra*, que muitas vezes lhe é retirada ou negada.

Para tanto, os trabalhos permeiam a valorização da autoestima, o exercício da cidadania, a capacitação e treinamento constante, a percepção e valorização do patrimônio cultural local, a busca de parcerias entre comunidade e empresas, o respeito e fortalecimento da identidade e da diversidade cultural, a ampliação do potencial turístico do município. Esses aspectos fortalecem e aproximam um concreto retorno social para os diferentes jovens.

"(...) os trabalhos permeiam a valorização da autoestima; o exercício da cidadania; a capacitação e treinamento constante; a percepção e valorização do patrimônio cultural local; a busca de parcerias entre comunidade e empresas; o respeito e fortalecimento da identidade e da diversidade cultural; a ampliação do potencial turístico do município."

Acervo do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão

A luminosa presença de Mãe Mirinha no Terreiro São Jorge Filho da Gomeia, à frente da Arvore do Tempo (uma entidade que no candomblé angola é chamada de Temboa).

Participaram deste processo de luta pela manutenção das tradições africanas na Bahia, a partir destas ações museais em comunidade, Mameto Lúcia das Neves, Simone Maria de Jesus, Marcelo Cardoso, Daiane dos Santos, Balbino Paz, Gildásio Freitas, Rique Paz, Raimundo Neves, Ricardo Paz, Profa. Maria Célia Santos (Consultora), Mestre Neguinho, Eliana Santos, Antonio Marcos Passos, Joçana Planisant, Mestre Boca, Reginaldo Valério, Antonio Marcos das Neves, Rita Néri, Henrique Neves e muitos

outros agentes comunitários que, em um processo de descobertas, passam a ser multiplicadores de um ideal que cresce e se estabelece a todo o momento.

Esta grande família em crescimento e sua prática museológica, ao ser gerida por jovens articuladores, constroem e disseminam a estima de "ser negro"; a importância do vivenciar e preservar os valores do Candomblé Angola; a busca pela afirmação social e a desconstrução das barreiras preconceituosas que apenas atrapalham a ampliação das fronteiras dos conhecimentos entre nós. Acreditamos que apenas nesta perspectiva será possível renovar o mundo que nos cerca, construir novos caminhos e assistir ao sorriso de nossas crianças, jovens e adultos de cultura mestiça, que necessitam saborear a plenitude do que chamamos VIDA.

Antonio Marcos Passos é museólogo formado pela Universidade Federal da Bahia, especialista em Ensino, Pesquisa e Extensão em Educação; coordenador do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão; coelaborador do Projeto Bahia da Política Nacional de Museus; coordenador técnico do Museu Nacional de Enfermagem Ana Néri; coordenador geral do Museu da Energia de Itu/SP; e vice-coordenador do Projeto Bahia – Fase II - FFCH/MINC.

BIBLIOGRAFIA

BELLUCCI, Beluce. *Introdução à História da África e da Cultura Afro-Brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, CEAA: CBBB, 2003.

GONZALES, José. *Museu Comunitário*. 1990.

JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do Social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. p.31.

MAESTRI, Mário. *História da África negra pré-colonial*. Porto Alegre: 1988. p. 122.

MARTINS, Maria Helena Pires. "Museu Comunitário", in: COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de politica cultural: cultura e imaginário*. São Paulo, Iluminuras 1997.

MATTOS, Hebe & GRINBERG, Keila. "As relações Brasil-África no contexto do Atlântico Sul: escravidão, comércio e trocas culturais". In: BELLUCCI, Beluce. *Introdução à História da África e da Cultura Afro-Brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, 2003, p. 34 .

MELO. *Letras e significados*. São Paulo: Atica. 1998, p.36.

RIBAS, José Tadeu de Paula. "Exu da Libertação". In: *Thoth*. Brasília: Gabinete do Senador Abdias do Nascimento, 1997, p. 22.

RODRIGUES, João Carlos. *Pequena História da África Negra*. São Paulo: Globo, 1990, p. 44.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Repensando ação cultural e educativa dos museus*. Salvador: UFBA, 1990.

——. O Processo Museológico como Ação Educativa e de Comunicação. In: *Museu e Educação: conceitos e métodos*. Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2001, 12.

Cultura: conceitos aplicados a espaços culturais

CRISTINA CARVALHO

O museu do homem fará algum dia, o Museu do "'humano"; em seu discurso e sua exposição, as interações culturais terão proeminência sobre o objeto solitário, testemunho estático de uma representação preterida do outro. Já não será o artefato urgido de gestos tradicionais, repetidos e seculares, o que constituirá o objeto do museu, senão o perpétuo movimento humano e a interpenetração de culturas na relação dinâmica de intercâmbios, de confrontações, de adaptações e, portanto, de transformações. Este novo objeto é principalmente o resultado de um processo e é este último o que a exposição tentará explicar. Neste sentido, a obra educativa do museu tratará que o público compreenda melhor a complexidade das relações humanas.

Sylvie Dufresne

Há cinquenta anos, um trabalho escrito por Trigueiros (1958)[1] destacava, naquela década, várias iniciativas no Brasil e no exterior[2] que apontavam para um diálogo profícuo entre *museus e escolas*. Em seu relato é possível constatar a organização de inúmeros seminários sobre o papel educativo dos museus, demonstrando como essas instituições poderiam desempenhar uma ação em prol da educação dos jovens e dos adultos. O autor apresenta, então, "um surto de progresso" e prestígio dos museus no Brasil e aponta para um quadro promissor e um panorama otimista. Mas, como se apresenta hoje esse quadro? Quais são as ações e iniciativas dos espaços culturais situados no Rio de Janeiro – cidade que

1 TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

2 Sexta Conferência Geral da UNESCO, em Paris (1952), Seminário do Brooklin Museus (1953), Atenas (1954), MAM-RJ (1958).

ainda se apresenta como pólo cultural deste país –, especificamente no que diz respeito ao trabalho junto ao público escolar? Cidade, Estado e Governo Federal têm se articulado no sentido de contribuir para a realização de projetos efetivos junto à comunidade escolar? Falar sobre museus implica, sem dúvidas, mencionar determinadas práticas culturais; portanto, qual o conceito de cultura que permeia as ações não só em museus, mas em espaços culturais?

Buscando contribuir para as reflexões acima, este texto se propõe a trazer algumas questões abordadas na minha tese de doutorado e em um trabalho realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa[3] – a elaboração de um plano educacional para a instituição.

No desenvolvimento da minha tese de doutorado, com o intuito de aprofundar a discussão sobre a importância do diálogo entre instituições culturais, acompanhei as visitas realizadas pelo público escolar a dois espaços considerados ícones para a cidade do Rio de Janeiro: o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e o Centro Cultural Banco do Brasil/RJ[4] (CCBB), de modo a apresentar o que ocorria no momento da visita. Como esses espaços se preparavam para receber o público escolar? Que estratégias possuíam para o atendimento oferecido? Como se estruturava o setor educativo dessas instituições? Quais os significados atribuídos à visita pelos sujeitos envolvidos? Busquei, portanto, a partir da *observação* das visitas realizadas pelas escolas a esses espaços, de *entrevistas* com os sujeitos envolvidos, de *análise documental* e de *fotografias* – enquanto recursos de investigação –, apresentar elementos que pudessem contribuir para as reflexões sobre a relação dessas três instituições culturais – escola, centro cultural e museu. Pude, então, discutir o projeto educativo (ou a sua inexistência) ora adotado pelas instituições.

No que diz respeito à relação museu/centro cultural e escola, a pesquisa ratificou a falta de diálogo e a inexistência de articulação entre essas instituições já destacadas por outros estudos. Mas, ao mesmo tempo, trouxe elementos que possibilitaram identificar desencontro de expectativas que, muitas vezes, configurou-se como a base de tensões entre professores visitantes, monitores e as equipes dos setores educativos. Portanto, a investigação pretendeu contribuir para uma maior integração entre escola e espaços culturais, reconhecendo-se, nesse sentido, a importância que ocupam atualmente os espaços não formais de educação no cenário mundial de educação.

3 Carvalho (2005, 2008).

4 A pesquisa de campo foi realizada ao longo de 2003/2004. Os espaços estão localizados em prédios históricos no centro da cidade do Rio de Janeiro.

"No que diz respeito à relação museu/centro cultural e escola, a pesquisa ratificou a falta de diálogo e a inexistência de articulação entre essas instituições já destacadas por outros estudos."

Ao fim de 2006 e ao longo de 2007, vislumbrando a possibilidade de retomar questões abordadas no desenvolvimento da tese de doutorado, tive a oportunidade de assumir um projeto de elaboração do Plano Educacional da FCRB. Mas, de início, agora inserida no próprio espaço cultural, o que priorizar? Que caminhos tomar? Que público alcançar? Que ações empreender? Com que conceito de cultura, educação e escola trabalhar?

Deste modo, este texto apresenta algumas reflexões que acompanharam a efetivação dos trabalhos mencionados – especificamente no que diz respeito ao conceito de cultura e suas implicações no trabalho realizado e nas diretrizes adotadas pelas instituições –, com o intuito de trazer alguns elementos que possam contribuir para o aprimoramento das relações entre escolas e museus/centros culturais/fundações.

"(...) a cultura, como a 'essência' da identidade de regiões, povos ou nações, não se caracteriza como uma noção atemporal, eterna, natural, mas ao contrário: é construção discursiva historicamente datada."

Os sentidos da cultura

Acompanhar, ao longo de um ano, as visitas realizadas pelo público escolar a um museu e um centro cultural no Rio de Janeiro, e pensar na elaboração de um Plano Educacional para uma Fundação, levou-me a tecer algumas considerações em torno de um conceito definido de várias maneiras, empregado de múltiplas formas, "irremediavelmente impreciso e fundamentalmente contestado" (Geertz, 2001) – o de cultura. A dificuldade de definição desse termo em decorrência de seus diversos usos e as relações existentes entre esse conceito e outras áreas do conhecimento têm gerado debates, controvérsias e ambiguidades.

Para Hollanda (2002), a noção de cultura constitui o centro das ansiedades epistemológicas dos pesquisadores da área de humanas há, precisamente, mais de dois séculos e o exame do conceito científico implica no estudo de sua evolução histórica, entendendo-se que as lutas de definição são, de fato, lutas sociais. Portanto, são inúmeras as transformações dos sentidos e da própria função social da cultura através dos tempos: o sentido usado na propaganda alemã, a construção moderna da cultura como uma prática formadora, como associada à noção de divisão de classes, como propriedade de uma elite, como produtora de uma forte distinção entre a produção material e a produção simbólica etc. (p. 29).

Deste modo, a cultura, como a "essência" da identidade de regiões, povos ou nações, não se caracteriza como uma noção atemporal, eterna, natural, mas ao contrário: é construção discursiva historicamente datada.

Conforme destaca Hollanda (2002), no século XIX, ainda sem uma grande distinção entre os níveis de cultura, a produção cultural tinha como incumbência a construção dos estados-nação, fixando e naturalizando a importância da ideia de uma identidade cultural nacional, como se toda nação tivesse aquela identidade. E no século XX, a noção de cultura promove uma divisão nova e decisiva entre os chamados níveis "alto" e "baixo" de sua população. Os modernismos da virada do século XIX para o XX são os grandes momentos da formalização definitiva de uma grande separação entre a "alta" cultura e a cultura popular ou de massa (entretenimento), entendida como manifestações inferiores ou portadora de traços mercantilistas. De acordo com Hollanda (op. cit.), nem na Grécia, nem na Idade Média, quando a cultura era mais comunitária, quando essa ideia de cultura não era tão "cultuada", havia esse divisor de águas – metade vai para lá, metade vem para cá, e não há como se comunicarem. Isso é uma marca da modernidade, não é algo essencial da cultura.

Setton (2004), também buscando os sentidos da cultura, ressalta que a noção desse termo sempre carregou um forte viés evolucionista e etnocêntrico, forjados dentro de uma visão iluminista que favoreceu o sentido elitista e restrito do conceito, e que, para essa tradição, a cultura expressa a ideia de desenvolvimento, enriquecimento, evolução, um salto em relação a outros estágios anteriores de civilização.

Na verdade, as formas hierarquizantes de classificação cultural sempre foram dominantes em nosso país e, conforme destaca Martin-Barbero (2004), achamo-nos em processo de construção de um novo modelo de análise que coloca a cultura como mediação – social e teórica –, da comunicação com o popular, que faz do espaço cultural o eixo através do qual é possível encontrar dimensões inéditas do conflito e vislumbrar novos objetos a pesquisar.

Refletir, portanto, sobre instituições culturais que historicamente carregam a marca da chamada "alta" cultura, levou-me a ficar atenta à perspectiva do conceito hierarquizante de cultura, amplamente difundido entre nós, principalmente na obra que Bourdieu (1988, 2003) associou as práticas culturais à estratificação social, que contribuem para reforçar características de um grupo social em relação aos outros de diferente condição social. Essa perspectiva desenvolvida no contexto francês das décadas de 1960/1970 já vem sendo revista por alguns pesquisadores.

Um modelo dinâmico e plural dos níveis de cultura

Os mecanismos de distinção apontados por Bourdieu em *La Distinction* certamente existem, mas, segundo Ortiz (2000, p. 211), incidem sobre uma outra matéria cultural: a modernização da sociedade tem, como contrapartida, a reorganização do campo cultural e, portanto, nem a tradição, nem as artes são as forças estruturantes deste "campo cultural" mundializado.

Analisando a relação entre práticas culturais urbanas e posições sociais, Lopes (2000), também em diálogo com Bourdieu, igualmente questiona se sua teoria não será um espelho da situação francesa das décadas de 1960 e 1970, inadequada, portanto, a fenômenos mais recentes de uma certa "desinstitucionalização", "efervescência" e circulação de públicos, associados a um movimento amplo, mas difuso de estetização do cotidiano. E ainda, se não será de admitir, para além da esfera da cultura "legítima", uma pluralidade social de formas de expressão. "O que dizer de consumos culturais marcadamente

ecléticos, abrangendo largas camadas da estrutura social? Como explicar que, dentro de uma mesma classe social, coexistam gostos e consumos díspares?" (p. 30).

Para o autor, a pluralidade das culturas urbanas, a sua variação consoante, os cenários de padrões de gosto e a sua ligação a significativas alterações da estrutura social ou à centralidade expressiva das redes de sociabilidade impelem-nos a um "questionar de relações anteriormente estabelecidas em universos sociais em nítidas hierarquias, e fundado em arbítrios dissimulados, constituiu um desafio poderoso a uma sociologia da cultura de intuitos críticos e desmitificadores" (Lopes, 2000, p. 14).

Conforme ressalta Garcia-Canclini (2000), trata-se de demolir a ideia de divisão em camadas do mundo da cultura, assim como a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo.

Investigando as visitas escolares a um museu e a um centro cultural, foi possível perceber, apesar de um discurso contrário, o quanto as ações dos responsáveis pelo atendimento evidenciavam o entendimento de um mundo cindido da cultura: em decorrência da familiaridade (ou falta) e do sentimento de pertencimento (ou não), acreditavam que os alunos oriundos de classes populares deveriam sentir-se intimidados com a instituição e os de classe privilegiada, à vontade. Apesar de identificar crianças de classes populares que, de fato, nunca haviam visitado o CCBB e o MNBA ou que ficavam espantados com a arquitetura dos prédios, o trabalho de campo realizado apontou para um número elevado de crianças que frequentavam assiduamente esses e outros espaços culturais, bem como alunos de classes privilegiadas que também se assustavam, por exemplo, com os elevadores antigos do CCBB, com a grandiosidade de algumas telas do MNBA e que também nunca haviam visitado nenhuma das instituições.

Da mesma forma, não há como classificar ou homogeneizar professores oriundos de diferentes classes sociais. Alguns depoimentos recolhidos na investigação de campo apontaram para uma inserção, no mundo considerado "culto", de professores moradores e trabalhando em escolas situadas na periferia da cidade. Só para lembrar um deles:

> "É preciso romper com a pasmaceira do conceito de arte, de cultura. Como se só fosse privilégio de alguns. Como se fosse só para alguns. Como se só alguns fossem artistas ou cultos. Levei minha sobrinha ao municipal e ela ficou encantada com o banheiro, com as torneiras, com o espetáculo... Eu disse: esse espaço é seu! É meu! É nosso! Você pode gostar e querer dançar como aquela bailarina." (Professor de Português do Estado, morador de Quintino, bairro da zona norte da cidade do Rio de Janeiro)

Por outro lado, após conversas com os responsáveis pelo atendimento ao público na Fundação Casa de Rui Barbosa, e acompanhando visitas realizadas ao longo de um ano de trabalho na instituição, foi possível constatar a presença de um número muito maior de crianças e professores (e também do público em geral) oriundos das classes média e alta.

Certamente a disponibilidade de transporte, como no caso do CCBB, apresenta-se com aspecto basilar para a freqüência de alunos de classe popular a esses espaços; contudo, é também preciso questionar se as ações oferecidas não têm contemplado apenas um público idealizado, se o conceito de cultura que perpassa as atividades não se mostra elitista e excludente: conhecer os motivos da não presença do público de qualquer camada e buscar iniciativas que modifiquem o quadro devem se configurar como

metas de toda instituição. Por que a classe popular tem frequentado menos a FCRB? Como atrair esse não público?

Segundo Sarlo (2000), já não se pode falar de uma hegemonia cultural das classes dominantes, nem de uma autonomia restrita à cultura imposta por suas elites. "Hoje, qualquer possibilidade de iniciativa cultural independente passa pelo modo como diferentes grupos sociais estejam em condições de misturar seus próprios instrumentos culturais, os da cultura letrada e os dos meios de comunicação" (p. 108). Deste modo, condutas não habituais são estimuladas e valores são reordenados sobre a base de uma mistura de elementos originados na tradição cultural, na cultura institucionalizada, nos meios de comunicação de massa. A autora ressalta, então, que não existe uma única cultura legítima, em cuja cartilha todos devem aprender a mesma lição.

Portanto, a noção de cultura "reclamando" uma reformulação tem sido objeto de discussão para diversos autores. No entendimento de Eco (2001, p. 15), "pelo mesmo motivo por que, quando se afirmou que a história é feita concretamente pelos homens dispostos a resolver seus problemas econômicos e sociais [...], também se fez necessário articular diversamente a ideia de uma função do homem de cultura".

A persistente divisão das formas de expressão cultural em "pequena" e "grande" tradição rompe, de acordo com Lopes (2000), com um longo período de uma relativa indiferenciação dos públicos da cultura, em que nobreza e plebe, não obstante as pesadas desigualdades sociais, conviviam em um espaço mais ou menos distinto. A grande massa das camadas populares era vista segundo um padrão de negatividade: constituíam-nas os não cultos, os não instruídos, os não cultivados. No entanto, é no século XX que ganha contornos mais definidos a oposição cultura de elite/alta cultura/cultura cultivada *versus* cultura de massas/baixa cultura/cultura comum. Para Lopes (op. cit.), importa refletir sobre o fenômeno de diversificação e de alargamento dos públicos como outro fator de dissolução do modelo hierarquizado dos níveis de cultura. Não só os públicos mais restritos vêem seu monopólio ameaçado com a divulgação em série das obras culturais, como as camadas mais favorecidas em termos de capital cultural e escolar revelam tendências ecléticas de consumo cultural, não deixando de abraçar, na sua fruição, as obras da cultura de massa.

Longe de sugerir a *cultura de massa* em museus e fundações enquanto estratégia para atrair público, a intenção é apenas discutir que, em vez

"(...) é também preciso questionar se as ações oferecidas não têm contemplado apenas um público idealizado, se o conceito de cultura que perpassa as atividades não se mostra elitista e excludente (...)."

de se adotar um modelo hierarquizado, admite-se a coexistência plural das manifestações culturais; em vez de uma concepção que favorece a "pureza" das diferentes formas de cultura, introduz-se a sua "contaminação", imbricação; em vez da unidimensionalidade, o "trânsito mútuo"; em vez de um modelo etnocêntrico de defesa de consumos elitistas, salienta-se a diversificação das escolhas e dos gostos culturais (Lopes, 2000, p. 26). Igualmente, sem apontar como modelo, será que a diversidade de atividades que, em geral, um centro cultural oferece, com uma programação que é um "verdadeiro cardápio" (Carvalho, 2005) não tem se apresentado como fator importante para atrair vários públicos?

Ainda contribuindo nas discussões relativas ao campo cultural, Eco (2001) critica a atitude de certos homens de cultura, aos quais denomina *apocalípticos* e *integrados*, pelo uso de "categorias-fetiche" que acabam por bloquear o discurso. Segundo o autor, os *apocalípticos* se excluem da multidão, acreditando que a cultura de massa seja radicalmente má – justamente por ser um fato industrial – e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial. Já os *integrados* – confiando que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si e que, portanto, não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações –, desenvolvem um discurso simplista e sem qualquer perspectiva crítica (p. 43).

"(...) é preciso buscar a superação do preconceito elitista que muitos sustentam e que se prende, explícita ou implicitamente, a uma profunda desconfiança em relação ao homem comum e ao seu processo de mobilidade sociocultural."

Nem apocalíptica nem integrada, é preciso buscar a superação do preconceito elitista que muitos sustentam e que se prende, explícita ou implicitamente, a uma profunda desconfiança em relação ao homem comum e ao seu processo de mobilidade sociocultural. De acordo com Eco (op. cit.), os níveis de cultura não implicam, necessariamente, graus distintos de complexidade, ou seja, passar da "alta cultura" para a "cultura de massas", não acarreta uma desqualificação de valor: "existem produtos que, nascidos num certo nível, revelam-se consumíveis a um nível diferente, sem que esse fato comporte um juízo de complexidade ou de valor" (ibid. p. 55).

A cultura de massa se fez presente ao longo das observações das visitas escolares ao CCBB e ao MNBA (e também em visitas ao MCRB), nos depoimentos e nas ações de monitores, professores e alunos de diferentes classes sociais apresentando-se como uma forma de comunicação entre esses sujeitos. Em uma perspectiva ampla do conceito de *comunicação*, Martín-Barbero (2003, 2004) destaca que ela só será alternativa na medida

em que assuma a complexidade desses processos. Para o autor, colocar o popular como ponto de partida para a reflexão em comunicação é deslocar as coordenadas para delimitar o que pode ser pesquisado nesse campo a partir do aqui e agora na América Latina:

> "Um *aqui* no qual a cultura popular [...] não aponta unicamente para o maciço ou o museu, mas sim para um espaço de conflito profundo e uma dinâmica da qual não se pode fugir. E um *agora* atravessado e sustentado pela *não-contemporaneidade* entre os produtos culturais que são consumidos" (Martin-Barbero, 2004, p. 129, grifos do autor).

No entanto, ainda domina entre nós, e sobretudo na lógica da escolarização, uma visão que legitima uma determinada cultura – exposições de arte, por exemplo –, e que considera que democratizar a cultura é possibilitar o acesso de classes populares a esses eventos. É fato que o CCBB, principalmente em decorrência da disponibilidade de transporte, tem permitido esse acesso: na época de realização da pesquisa, 85% do público escolar era proveniente de instituições públicas, onde dominam estudantes das classes populares. Mas será que o simples acesso é garantia de apropriação? Que iniciativas podem contribuir para uma efetiva apropriação de espaços culturais? Apesar de os estudos já realizados sobre a relação museu e escola, esse é um campo ainda em construção, onde as forças de poder parecem continuar a interferir para um avanço de fato significativo das potencialidades dessa parceria. Contudo, efetivamente, a FCRB buscou uma alternativa: a elaboração de um plano educacional.

"(...) ainda domina entre nós, e sobretudo na lógica da escolarização, uma visão que legitima uma determinada cultura – exposições de arte, por exemplo –, e que considera que democratizar a cultura é possibilitar o acesso de classes populares a esses eventos."

A experiência na Fundação Casa de Rui Barbosa

No segundo semestre de 2006, a Fundação Casa de Rui Barbosa, em convênio com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), abriu edital para uma bolsa de doutorado visando a elaboração de um plano educacional para o Museu. No meu entendimento, tal projeto correspondia à possibilidade de, efetivamente, dar continuidade a algumas inquietações que nortearam a realização de minha tese de doutorado.

O referido edital destacava a necessidade de interação com agentes em atuação em outros espaços culturais, bem como a estruturação de um núcleo educativo que orientasse as atividades da instituição, levando-se

em consideração, obviamente, sua natureza, seu interesse na divulgação do patrimônio histórico, sua possibilidade de interação com o sistema educacional público e privado, e as demandas de lazer cultural da comunidade. Além disso, corroborando com os objetivos a serem alcançados, a construção de um plano educativo de tal magnitude apontava para a possibilidade de oferecer subsídios a outras instituições públicas.

A expectativa (que passou a ser também minha) dos idealizadores do projeto com sua efetivação era alcançar a otimização das atividades, maior eficácia no atendimento ao público, maior segurança na elaboração de projetos e a integração das atividades educativas da instituição.

Vale esclarecer que, no projeto original, estava previsto um trabalho para Museu Casa de Rui Barbosa e não para o *Museu* (uma das divisões da instituição); contudo, logo nas primeiras discussões com a equipe envolvida na sua concepção, percebeu-se a necessidade de um documento mais abrangente. Deste modo, ainda que cientes da exigüidade do tempo e das dificuldades para se envolver um número maior de funcionários – aspectos fundamentais no processo de elaboração de um plano educacional –, fez-se a opção por assumir a alteração do projeto com o intuito de se ter já em mãos um material que pudesse servir de ponto de partida para o aprimoramento do plano, mesmo porque, efetivamente, trabalhou-se com a ideia da não finitude e da necessidade de revisão periódica de um plano educacional.

Não cabe aqui trazer todas as etapas realizadas no processo de elaboração do plano, nem o conteúdo do documento[5], bem como, não é intenção apresentar os resultados obtidos na minha tese de doutorado. Conforme já destacado, um dos objetivos deste texto é trazer algumas questões que perpassaram e nortearam a construção do Plano Educacional e que podem contribuir para se pensar iniciativas como a da FCRB, na pertinente busca de instituições por projetos efetivos junto à comunidade.

As primeiras atividades realizadas nesse processo de elaboração do plano visaram conhecer um pouco mais a própria instituição: sua estrutura, funcionamento, atividades desenvolvidas, estatutos e regimentos etc. A história não começa quando entramos nela! Como ressalta Konder[6]: "Enquanto não enxergarmos a dimensão histórica de um ser, de um objeto, de um fenômeno, de um acontecimento, não podemos aprofundar, de fato, a compreensão que temos deles."

Foi então empreendido um estudo sobre a produção realizada pela FCRB através de seus relatórios anuais e uma busca ao acervo de que

5 Para maiores informações ver *Relatório* em Carvalho (2008).

6 KONDER, Leandro. *O novo e o velho*. Mimeo, 1999.

dispõe a instituição no que diz respeito à literatura sobre museus, educação, projetos educativos em museus etc.

Na verdade, foi possível constatar que inúmeros eventos ocorridos na própria FCRB já traziam à tona a discussão sobre cultura e educação, bem como a conseqüente importância de uma política educacional em consonância com uma política cultural. Em um desses eventos, Santos (1998) destacou o quanto essas políticas têm conduzido mais para a reprodução do que para a produção de conhecimento. Esses debates, portanto, apresentaram-se como um dos pontos de partida para a elaboração do plano, buscando, assim, contemplar a trajetória da instituição, de modo a resgatar as inquietações e ações que permearam sua história e produção no campo educacional.

Por outro lado, ao longo de um ano de execução do projeto, a fecundidade e excelência dos diversos eventos realizados na FCRB fizeram com que me integrasse àqueles cuja temática guardasse relação com o projeto de elaboração de um plano educacional.

Buscando também atender a um dos objetivos do projeto – necessidade de interação com agentes em atuação em outros espaços culturais –, em janeiro de 2007 ingressei em um grupo de discussão – a Rede de Educadores em Museus e Centros Culturais (REM) –, que congrega não apenas profissionais vinculados a várias instituições, mas também consultores, professores, estudantes e todos àqueles interessados na temática de educação em museus. O objetivo principal da REM[7] é: propor uma maior aproximação entre os profissionais da área de Educação de diferentes museus, instituições afins, procurando mapear as ações educativas em andamento, favorecer ações integradas entre as instituições, além de incentivar outras formas de parceria que beneficiem o público visitante. Portanto, esse contato possibilitou conhecer um pouco mais as ações ora desenvolvidas por outras instituições, bem como contribuiu para o processo de elaboração do plano educacional para a FCRB. Mas que ações priorizar?

Ação educativa e patrimônio

Ainda em um movimento de apropriação de material já produzido na FCRB, a literatura sobre *museus* apresentou-se como referencial importante para as ações então sugeridas (muitas já realizadas) no documento final do Plano Educacional. Já na *Missão* da instituição[8], é possível encontrar ecos das três funções básicas atribuídas aos *museus* pelo seu Conselho

7 http://www.grupos.com.br/group/rededeeducadoresemmuseus Atualmente, mais de cem profissionais integram a REM.

8 http://www.casaruibarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=10

Internacional (Icom[9]) – *preservação, investigação e comunicação* –, o que demonstra a sua pertinência.

9 O Conselho Internacional de Museus (ICOM) é uma organização internacional de museus e profissionais de museus, a quem está confiada a conservação, a preservação e a difusão do patrimônio mundial - cultural e natural, presente e futuro, material e imaterial - para a sociedade.

Os estudos no campo museal, por exemplo, apontam a *educação* e o *lazer*, enquanto parte da função de *comunicação*, como finalidades das instituições museológicas. No entanto, conforme destaca Chagas (1998), a visão processual da educação aplicada a esse universo "revela a dinâmica do jogo entre o conhecimento e a ignorância, entre o poder e a memória, entre o de dentro e o de fora e considera o homem e o museu em permanente construção" (p. 192).

Além disso, no caso específico de um museu-casa, certamente a preservação dos sobejos materiais de seus personagens é importante, mas também a dinamização do saber e do fazer: o que importa é o estímulo à recepção crítica das mensagens veiculadas na instituição (Machado, 1995).

Procurando então manter essa recepção crítica, foram pensadas atividades e práticas educativas que conduzam, de fato, à possibilidade de transformação, e não a uma reprodução mecânica do conhecimento, compromisso historicamente já assumido pela FCRB.

"(...) todos os funcionários de uma instituição que se propõe a construir um plano educacional precisam estar comprometidos com as suas potencialidades no atendimento à sociedade (...)."

Nesta perspectiva, todos os funcionários de uma instituição que se propõe a construir um plano educacional precisam estar comprometidos com as suas potencialidades no atendimento à sociedade, ou seja, em quaisquer circunstâncias é preciso ter consciência de que serão agentes estimuladores e facilitadores da recepção crítica do acervo da corporação em que trabalham. E esse é um dos aspectos em que a elaboração de um plano educacional pode contribuir de modo mais efetivo – cada setor, preservando a sua especificidade, deverá indicar quais as atividades educativas passíveis de serem realizadas junto ao público em geral, para que o núcleo educativo a ser criado (ou reformulado) se faça presente e as atividades sejam desempenhadas de forma sistematizada. Para que um plano educacional tenha o alcance desejado, é necessário que o maior número possível de pessoas esteja mobilizado e que, de fato, se envolva no seu processo de elaboração e conseqüente execução.

Esse foi, portanto, o caminho adotado para a elaboração do plano na FCRB. Dentro do organograma vigente, buscou-se que cada setor e cada divisão indicasse quais atividades educativas poderiam ser realizadas (ou quais aquelas já realizadas) de modo a melhor atender a comunidade.

Cabe esclarecer que a FCRB possui dois centros que congregam suas atividades: o *Centro de Memória e Informação* (CMI) e o *Centro de Pesquisa*

(CP). O CMI conta com duas divisões – o *Museu* e o *Arquivo-Museu de Literatura Brasileira* –, e três setores de serviço – *Arquivo, Biblioteca e Preservação*; e o CP congrega seis setores de serviço: *Pesquisa Ruiana, Pesquisa de História, Pesquisa de Direito, Pesquisa de Filologia, Pesquisa de Política Cultural e Editoração*. Existe ainda a divisão de Difusão Cultural, ligada diretamente à presidência, extremamente ativa e apresenta potencial para contribuir com os diferentes setores – o que, na verdade, já vem sendo feito –, e, portanto, o diálogo continuará sendo fundamental para uma estruturação das atividades educativas dos setores. A criação de um núcleo educativo da Fundação (e não apenas do Museu, como se apresenta atualmente) – enquanto mais um dos objetivos do projeto – configura-se como possibilidade para que, de fato, as atividades sejam realizadas de forma integrada.

Foram então efetuadas entrevistas com os chefes de setor do CMI com o intuito de buscar não só essa integração, mas também conhecer melhor suas expectativas e aspirações. Com relação ao outro centro – o de Pesquisa –, após encontros com a direção, em função das dificuldades inerentes ao tempo previsto para o desenvolvimento do projeto, optou-se por não executar as entrevistas com os chefes de setor, apontando-se nesse primeiro momento o que já é por sua natureza uma especificidade enquanto ação educativa – as bolsas de iniciação cientifica. No entanto, conforme já destacado, o envolvimento maior por parte dessa equipe faz-se necessário enquanto estratégia que garanta a efetivação do projeto.

Mello e Mendonça (1997), funcionárias da FCRB, revendo não apenas a função do *Setor Arquivo* na FCRB, mas também o papel desse campo do conhecimento – reflexão que igualmente pode ser ampliada para os outros setores –, reiteram o desafio de se ir muito além de técnicas tradicionais centradas mais no arquivista do que no usuário e viabilizar a fala de um outro sujeito – aquele que solicita informações contidas nos arquivos.

Deste modo, no documento final, após inúmeros debates, entrevistas, encontros, observação de atividades, reuniões[10] com vários funcionários da instituição, e buscando manter alguns princípios aqui apontados – respeito à história da instituição, reconhecimento das atividades tradicionalmente realizadas, envolvimento do maior número de pessoas etc –, foram sugeridas algumas ações educacionais a serem realizadas (ou já realizadas) na FCRB.

Por outro lado, tais atividades basearam-se também no conceito de cultura abordado no início deste texto, de modo a priorizar todos os

10 As atividades foram realizadas em diferentes e diversos momentos ao longo de 2007.

segmentos da população, procurando, assim, ampliar o atendimento já oferecido pela instituição; ou seja, o conceito de cultura que tem perpassado a instituição está em consonância com as reflexões aqui apresentadas – é preciso atingir a comunidade de modo amplo, relativizando conceitos elitistas, contemplando o momento social e cultural em que vivemos e a pluralidade social de formas de expressão, ainda que muitas das atividades tenham alcançado apenas uma determinada parcela da população.

Para além das atividades em si – pois cada instituição é única com suas possibilidades de ação –, o mais importante é destacar a iniciativa da FCRB de buscar a elaboração de um plano, de tornar um projeto de tal monta de fato um projeto institucional, de congregar atividades já realizadas, mas que se apresentam dispersas ou, ainda, de sistematizar essas atividades.

"(...) é preciso atingir a comunidade de modo amplo, relativizando conceitos elitistas, contemplando o momento social e cultural em que vivemos e a pluralidade social de formas de expressão (...)."

Retomando questões ...

Tentando retomar algumas das questões apresentadas no início do texto, mas sem pretensão de efetivamente respondê-las, após o contato com várias instituições culturais da cidade do Rio de Janeiro que integram a Rede de Educadores em Museus e Centros Culturais (REM), o trabalho de campo realizado para a tese de doutorado e a inserção na Fundação Casa de Rui Barbosa, considero que as instituições estão sim caminhando em busca de ações que possam estreitar os laços com a comunidade, principalmente a escolar. Certamente estamos longe de um quadro promissor e um panorama otimista, bem como de "um surto de progresso" e prestígio dos museus no Brasil, prognóstico de Trigueiros em 1958, ressaltado no início deste texto.

No entanto, foi possível constatar projetos que têm envolvido esferas municipal, estadual e federal. A iniciativa da FCRB (uma instituição pública federal) – e não me refiro especificamente à concessão da bolsa de doutorado para a elaboração de um plano educacional, mas ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da FCRB – precisa ser ressaltada. Para 2008, dando continuidade ao programa, a Fundação concedeu bolsas de iniciação científica também para a área da Pedagogia – que não costuma ser valorizada ou contemplada em projetos dessa natureza. Esse é mais um indício de que possibilidades de diálogo com o campo da Educação, com as escolas e

Marcel Gautherot / Acervo FCRB

A casa em que morou Rui Barbosa abriga atualmente um precioso conjunto de acervos dos principais escritores brasileiros.

com a comunidade de modo geral estão sendo construídas. Pelo lado das instituições escolares, é importante que revejam a forma como tem buscado esse diálogo e se, de fato, existe investimento/disponibilidade para que ações conjuntas sejam efetivadas.

Cabe ressaltar, ainda, mais um empreendimento realizado em 2008 em algumas instituições do Rio de Janeiro: em comemoração aos 200 anos da chegada da Família Real ao Brasil, inúmeras atividades foram planejadas, principalmente para a comunidade escolar. A FCRB, com o projeto *O Prazer do Percurso: os caminhos de Botafogo*[11], também se inseriu nessas comemorações e, vale destacar, adotou um caminho mais trabalhoso, porém aquele que considero de fato frutífero: o projeto foi construído em parceria com a comunidade escolar: desde setembro de 2007, a Fundação contabilizou esforços para sensibilizar as escolas para o projeto e as ações foram decididas por todos. Portanto, a iniciativa partiu da Fundação, mas expectativas diferenciadas foram contempladas.

Certamente, há muito a caminhar para que o descompasso entre as instituições seja superado, para que o diálogo seja a tônica que conduzirá as ações, mas não se pode deixar de ressaltar esforços empreendidos na busca

11 Uma série de atividades — visita guiada pelo bairro de Botafogo, seminários, concursos, exposição, feira de livros e mostra virtual — realizadas junto às escolas do entorno com o intuito de assinalar as transformações provocadas pela instalação da Corte no Rio de Janeiro, além de buscar estreitar os laços com as escolas. Vale destacar que o evento contou com a participação efetiva de inúmeras escolas e os objetivos do projeto foram alcançados. A concepção e supervisão do projeto ficaram a cargo da Diretora do Centro de Memória e Informação – Dra. Ana Pessoa e a coordenação sob a minha responsabilidade e a de Aparecida Rangel – museóloga da Fundação.

Murillo Ribeiro / Acervo FCRB

Aspecto da exposição "O Prazer do Percurso: os caminhos de Botafogo", realizada em 2008, na Casa de Rui Barbosa.

Acervo FCRB

O belo cartaz da exposição mostra o bairro de Botafogo visto da entrada da baía de Guanabara.

para se estreitar esses laços e diminuir o fosso historicamente construído entre várias instituições culturais.

Com relação ao Plano Educacional da FCRB, igualmente há muito ainda o que fazer para que a FCRB consiga efetivá-lo, mas acredito que o fato de já ter um documento representa o primeiro passo. Apesar do empenho do Centro de Memória e Informação – responsável pela concepção do projeto –, será preciso mobilizar os funcionários e servidores para que o plano não fique apenas no papel, reformulando-se inclusive as próprias atividades sugeridas.

Por último, é preciso destacar a clareza necessária ao conceito de cultura que norteia toda e qualquer iniciativa e o que, historicamente, representou e representa diferentes concepções relativas a esse termo – algumas abordadas ao longo deste texto – para que as ações educativas sejam encaminhadas de modo satisfatório.

Cristina Carvalho é pedagoga, mestre e doutora em Educação pela PUC-Rio; professora do Departamento de Educação PUC-Rio, desenvolve pesquisas no campo da formação de professores, da educação, da cultura e da relação museus/centros culturais e escola.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 1988.

___. & DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte da Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003.

CARVALHO, Cristina Monteiro Pereira de. *Relatório Projeto Elaboração do Plano Educacional da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, Convênio FAPERJ/FCRB, 2008.

___. *Instantâneos da visita: a escola no Centro Cultural* (tese de doutorado). Rio de Janeiro, Departamento de Educação, PUC-Rio, 2005.

CHAGAS, Mario. "O museu-casa como problema: comunicação e educação em processo". In: *Anais do Segundo Seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. "Considerações sobre o conceito de cultura". In: FAPERJ E COPPE/UFRJ. *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de janeiro: E-papers, 2002.

KONDER, Leandro. *O novo e o velho*. Mimeo, 1999.

LOPES, João Teixeira. *A cidade e a cultura: um estudo sobre as práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto, 2000.

MACHADO, Mario. "Grupos de Discussão". In: *Anais do Segundo Seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Ofícios de cartógrafo: travessia latino-americana da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

___. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MASON, Timothy. *Gestão museológica: desafios e práticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: British Council: [Fundação} Vitae, 2004. Série Museologia; 7).

MELLO, Maria Lucia Horta Ludolf de & MENDONÇA, Lucia Maria Velloso de Oliveira Rebello de. *O Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SANTOS, Maria Célia T.M. "Museu-casa: comunicação e educação". In: *Anais do Segundo Seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SETTON, Maria da Graça. "A educação popular no Brasil: a cultura de massa". In: *Revista USP*. São Paulo, n.61, p. 58-77, março/maio, 2004.

TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento

JOSÉ DO NASCIMENTO JUNIOR

"Os conservadores são pessimistas quanto ao futuro
e otimistas quanto ao passado."
Lewis Mumford

"Se as coisas são inatingíveis... ora!
não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos,
se não fora a mágica presença das estrelas!."
Mário Quintana

Um sistema de gestão participativa da cultura tem como elemento-chave a criação dos conselhos de cultura, dos fundos, dos mecanismos de incentivo, das formas de participação democrática e descentralizada dos produtores culturais e das comunidades em geral. Com isso, se estabelece a base para implantar os elementos que compõem as políticas culturais: formação, criação, produção, distribuição, consumo, conservação e fomento. Esses elementos possibilitam um conjunto de referências de caráter simbólico, realizados nos âmbitos intelectual, artístico, social e recreativo como expressão criadora.

A partir desse elenco de itens, podemos pensar as políticas culturais como elementos de desenvolvimento cultural e econômico, como direito de acesso aos bens culturais e como garantia das necessidades básicas da população na construção da cidadania assumindo papel estratégico na defesa da diversidade cultural e das identidades culturais locais frente à globalização.

Pensar a cultura como fator de mudança pressupõe uma reflexão sobre o conceito de cultura tendo como referência a ambiguidade que esse conceito carrega.

A maioria dos países ibero-americanos vive um momento muito particular: depois de longo tempo eles têm a possibilidade de constituir, olhando para o futuro, uma visão de nação planejada e alicerçada em políticas públicas que viabilizem a inclusão de vastas camadas da população nos parâmetros de cidadania e que expressem, entre outros fatores, a democratização do acesso aos bens culturais e a democratização da produção cultural.

O conjunto das políticas públicas de cultura tem sido percebido como fator de desenvolvimento econômico e de inclusão social, o que implica no reconhecimento da cultura como área estratégica para o desenvolvimento do país. Nessa perspectiva, o que se pretende é a geração de um *superávit* cultural decorrente da adoção de políticas transversais integradas entre as áreas de educação, saúde e cultura.

O debate deve avançar para uma reflexão acerca do papel do Estado que, mantendo-se afastado do "dirigismo cultural" e da interferência no processo criativo, deve assumir plenamente seu papel no planejamento e no fomento da produção da cultura, na preservação e valorização do patrimônio cultural do país e na estruturação da economia da cultura, considerando sempre em primeiro plano o interesse público e o respeito à diversidade cultural.

Sem dúvida a estabilidade econômica constitui um ganho social para qualquer nação, mas isso não deve nos impedir de compreender que a estabilidade em si não configura um valor suficiente, pois é indispensável que seja associada a um crescimento econômico que desenhe uma perspectiva de melhor distribuição de renda. Em relação a impostos, por exemplo, uma recente pesquisa revela que a população não se importaria em pagar mais por serviços públicos bem executados. A questão, portanto,

"(...) podemos pensar as políticas culturais como elementos de desenvolvimento cultural e econômico, como direito de acesso aos bens culturais e como garantia das necessidades básicas da população na construção da cidadania (...)."

Jorge Campana / Arquivo IBRAM

As autoridades reunidas no ato de criação do IBRAM, em maio de 2009, demonstram o prestígio que a área dos museus alcançou nos últimos anos. Da esquerda para a direita: Luiz Fernando de Almeida (presidente do IPHAN), Celso Amorim (ministro das Relações Exteriores), José Sarney (presidente do Senado Federal), Luiz Inácio Lula da Silva (presidente da República), Juca Ferreira (ministro da Cultura), Gilberto Gil (compositor; ex-ministro da Cultura) e José Nascimento Jr. (presidente do IBRAM).

não é pagar ou não pagar mais impostos, e sim o respeito ao direito de cada um ser bem servido por aquilo que paga, o equilíbrio entre custo e benefício e entre qualidade e equidade.

Ainda não se viu qualquer Estado de bem-estar social que não seja indutor de políticas públicas, comprometidas com a ampliação de acesso a bens e serviços públicos, com a garantia de direitos, com uma estrutura compatível à dimensão e com as tarefas que garantam esses direitos.

Nesse quadro, poderíamos nos perguntar: o que seria um verdadeiro "choque de gestão"? O que de fato seria uma nova prática dos gestores públicos da área da cultura nos países ibero-americanos?

Os modelos atuais de desenvolvimento econômico têm contemplado cada vez menos as populações marginalizadas. Essas populações percebem que não há saída e vêem frustradas todas as possibilidades de construção de um projeto que possibilite mudar suas condições de vida. Essa realidade, presente em vários de nossos países, coloca em risco o tecido social e, consequentemente, todo projeto de nação que seja inclusivo e democrático.

"O conceito a ser implantado no século XXI é o de desenvolvimento humano e humanizador, que se aproxima mais de um desenvolvimento integral dos indivíduos e das comunidades."

Mesmo conscientes que as desigualdades sociais são o resultado de políticas autoritárias e neoliberais, podemos afirmar que, no ciclo virtuoso democrático em que vivem nossos países, a manutenção dessa realidade pode levar as populações ao desencanto com a democracia pela falta de acesso a políticas públicas eficazes.

Pensar uma nova matriz de desenvolvimento parece ser o principal desafio dos Estados contemporâneos. A ênfase nos aspectos sociais tem se colocado cada vez mais no foco dessa nova imaginação gerencial, que contempla um sistema de valores onde as políticas sociais sejam incorporadas como centro das políticas de desenvolvimento, fugindo, assim, de uma racionalidade burocrática que negue essa dimensão.

O papel do Estado contemporâneo é o de eliminar os obstáculos que travem as possibilidades de avanço dessa nova matriz de desenvolvimento com ênfase no social. Para tanto, uma mudança profunda da visão dos dirigentes governamentais ibero-americanos é estratégica.

O conceito a ser implantado no século XXI é o de desenvolvimento humano e humanizador, que se aproxima mais de um desenvolvimento integral dos indivíduos e das comunidades.

Em nossas sociedades multiculturais e pluriétnicas os temas da cultura são desafios constantes. O desenvolvimento passa necessariamente pelo respeito à diversidade cultural, tendo-a como de ponto de partida para a construção de um espaço cultural ibero-americano.

As diversidades culturais e naturais são nossos ativos econômicos mais preciosos e, nesse sentido, devemos tratá-las de forma a preservá-las sob essa lógica nova de desenvolvimento humano.

Pensar esses aspectos implica em colocar também uma nova perspectiva na construção do que estamos chamando de espaço cultural ibero-americano e os desafios impostos para sua consolidação.

Esse espaço da diversidade que estamos chamando de universo ibero-americano é ainda uma ideia a ser vivenciada. Apesar das muitas coisas que nos unem, é forçoso reconhecer os vários aspectos do desconhecimento mútuo de nossas realidades. Somos hoje apenas uma *comunidade de experiências* – compartilhamos alguns símbolos comuns, algumas referências históricas. Contudo, isso não basta: é preciso praticar a vivência e a convivência regional, se de fato quisermos ser no futuro uma comunidade integrada, solidária e cooperativa; é preciso construir hoje as nossas alternativas de futuro.

Se olharmos as complexidades que estão em questão diante desses desafios, poderemos compreender que é necessário pensar o mundo ibero-americano não apenas nos limites impostos pelas fronteiras geopolíticas de nossos países e continentes. Ao considerar, por exemplo, o povoamento latino no sul dos Estados Unidos da América, e, de modo ainda mais complexo, as mais de 200 línguas indígenas existentes no Brasil, fica mais clara a escala da ação proposta e a agenda que devemos vencer para dar alguns passos na direção dessa integração.

Os museus na construção de um projeto democrático

> "Dizemos afinal, somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos. E eu acrescentaria: somos aquilo que lembramos. Além dos afetos que alimentamos, a nossa riqueza são os pensamentos que pensamos, as ações que cumprimos, as lembranças que conservamos e não deixamos apagar, e dos quais somos o único guardião."
>
> *Norberto Bobbio*

Atualmente existem cerca de 60 mil museus em todo o mundo, dos quais 90% criados após a Segunda Guerra Mundial. A tarefa de fazermos uma reflexão sobre o papel dessas instituições é de fundamental importância e deve ser permanente.

Igualmente importante é a ideia de museu que a sociedade tem e que leva esses museus a aprofundarem as ações de comunicação, de educação e pesquisa, desenvolvendo ações de caráter inclusivo.

A dinâmica das múltiplas expectativas que a população têm em relação aos museus torna essa instituição uma das mais complexas criadas pelo ser humano e que aparece das mais diversas formas em mais de 160 países.

Considerando essa realidade, os países ibero-americanos devem cada vez mais pensar na construção de políticas públicas de cultura e em especial na área de museus.

Os princípios orientadores de uma Política Nacional de Museus passam pelas seguintes questões:

1. Estabelecimento e consolidação de políticas públicas para os campos do patrimônio cultural, da memória social e dos museus, visando à

democratização das instituições e do acesso aos bens culturais;

2. Valorização do patrimônio cultural sob a guarda dos museus, compreendendo-os como unidades de valor estratégico nos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local;
3. Desenvolvimento de práticas e políticas educacionais orientadas para o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo;
4. Reconhecimento e garantia dos direitos das comunidades organizadas de participar, com técnicos e gestores culturais, dos processos de registro e proteção legal, bem como dos procedimentos técnicos e políticos de definição do patrimônio a ser musealizado;
5. Estímulo e apoio à participação de museus comunitários, ecomuseus, museus locais, museus escolares e outros na Política Nacional de Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do patrimônio cultural;
6. Incentivo a programas e ações que viabilizem a conservação, a preservação e a sustentabilidade do patrimônio cultural submetido a processos de musealização;
7. Respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas, afrodescendentes e imigrantes, de acordo com suas especificidades e diversidades.

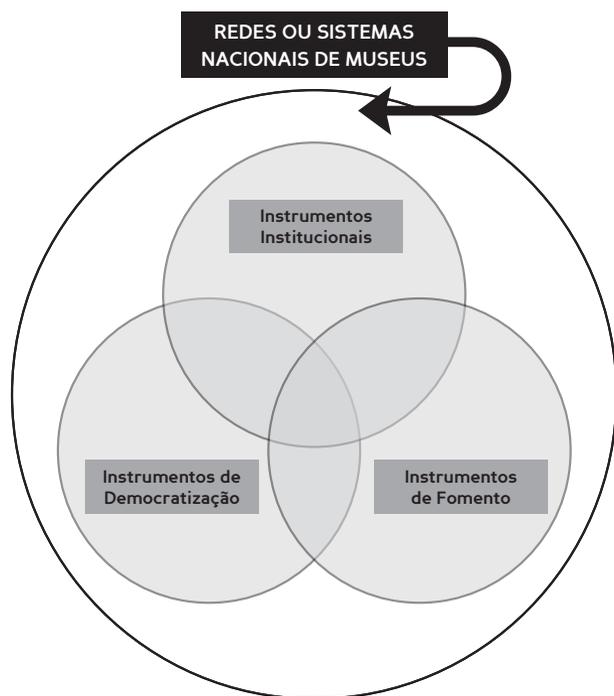
Dentro destas questões, ou princípios orientadores de uma política nacional de museus, podemos identificar oito eixos programáticos capazes de aglutinar, orientar e estimular a realização de projetos e ações museológicas:

1. *Gestão e configuração do campo museológico*, com a implementação do Redes e do Sistema Nacional de Museus; o incentivo à criação de sistemas regionais e municipais de museus; a criação de Cadastros Nacionais de Museus; o aperfeiçoamento de legislação concernente ao setor; a integração de diferentes instâncias governamentais envolvidas com a gestão de patrimônios culturais musealizados; a criação de pólos museais regionalizados; a participação de comunidades indígenas e afrodescendentes no gerenciamento e promoção de seus patrimônios culturais; o estabelecimento de planos de carreira, seguidos de concursos públicos específicos para atender às diferentes necessidades das profissões museais, entre outras ações;
2. *Democratização e acesso aos bens culturais*, que comporta principalmente as ações de criação de redes de informação entre os museus brasileiros e seus profissionais; o estímulo e apoio ao desenvolvimento de processos e metodologias de gestão participativa nos museus; a criação de programas destinados a uma maior inserção do patrimônio cultural musealizado na vida social contemporânea; além do apoio à realização de eventos multi-institucionais, à circulação de exposições museológicas, à publicação da produção intelectual específica dos museus e da museologia e às ações de democratização do acesso aos museus;
3. *Formação e capacitação de recursos humanos*, que trata fundamentalmente das ações de criação e implementação de um programa de formação e capacitação em museus e em museologia; da ampliação da oferta de cursos de graduação e pós-graduação, além de cursos técnicos e de oficinas de extensão; da inclusão de conteúdos e disciplinas referentes ao uso educacional dos museus

e dos patrimônios culturais nos currículos dos ensinos fundamental e médio; da criação de pólos de capacitação e de equipes volantes capazes de atuar em âmbito nacional; do desenvolvimento de programas de estágio em museus e estrangeiros, dentre outras ações;

4. *Informatização de museus*, destacando-se a criação de políticas de apoio aos processos de desenvolvimento de sistemas informatizados de documentação e gestão de acervos; o estímulo de projetos para disponibilização de informações sobre museus em mídias eletrônicas; e o apoio aos projetos institucionais de transferência de tecnologias para outras instituições de memória;
5. *Modernização de infraestruturas museológicas*, abrangendo a realização de obras de manutenção, adaptação, climatização e segurança de imóveis que abrigam acervos musealizados, bem como, projetos de modernização das instalações de reservas técnicas e de laboratório de restauração e conservação. Abrange ainda o estímulo à modernização e à produção de exposições, o incentivo a projetos de pesquisa, e o desenvolvimento de novas tecnologias de conservação, documentação e comunicação;
6. *Financiamento e fomento para museus*, enfatizando a constituição de políticas de fomento e difusão da produção cultural e científica dos museus nacionais, estaduais e municipais; o estabelecimento de parcerias entre as diversas esferas do poder público e a iniciativa privada, de modo a promover a valorização e a sustentabilidade do patrimônio cultural musealizado; a criação de fundo de amparo para o patrimônio cultural e os museus; e o aperfeiçoamento ou a criação de legislação de incentivo fiscal, visando à democratização e distribuição mais harmônica dos recursos aplicados no patrimônio cultural musealizado;
7. *Aquisição e gerenciamento de acervos culturais*; voltado para a criação de um programa de políticas integradas de permuta, aquisição, documentação, pesquisa, preservação, conservação, restauração e difusão de acervos de comunidades indígenas, afrodescendentes e das diversas etnias constitutivas da sociedade brasileira; estabelecimento de critérios de apoio e financiamento às ações de conservação e restauração de bens culturais; apoio às instâncias nacionais e internacionais de fiscalização e controle do tráfico ilícito de bens culturais, assim como às ações e aos dispositivos legais de reconhecimento, salvaguarda e proteção dos bens culturais vinculados à história e à memória social de interesse local, regional ou nacional;
8. *Difusão, comunicação e educação*, com a finalidade constituir um conjunto de programas que possibilite a articulação e a sustentabilidade social das instituições museológicas, criando dinâmicas de agregação e ampliação do diálogo com o público, possibilitando parcerias e reforçando os processos de ação educativa na formação de público de museus.

As políticas nacionais de museus devem se constituir em ações democráticas e participativas, criando uma capilaridade em todas as regiões existentes e formando agentes sintonizados e comprometidos com o seu desenvolvimento.

A construção de políticas públicas de caráter democrático deve basear-se em um modelo de gestão que, graficamente, pode ser representado por meio do seguinte quadro:

O modelo de gestão, como se vê, envolve três instrumentos de operação:

A) Instrumentos institucionais: refere-se à organização institucional do setor museológico, o que envolve a criação de redes ou sistemas nacionais de museus, cadastros nacionais de museus e observatórios de museus, bem como a criação de instituições públicas exclusivas para museus e a definição de uma legislação específica para o campo museal, inclusive com leis regulatórias;

B) Instrumentos de fomento: refere-se aos dispositivos políticos e administrativos pensados e desenvolvidos visando a revitalização dos museus, tais como programa de fomento e financiamento, editais e leis de incentivo à cultura, além de programas regionais e locais de apoio a museus;

C) Instrumentos de democratização: refere-se à formação de uma rede de colaboradores nacionais e internacionais. As redes ou sistemas nacionais de museus, por sua capacidade de aglutinação e articulação de entidades e atores sociais, são um dos pontos de destaque. Criação de ações de difusão que agreguem as instituições, a exemplo do Dia Internacional de Museus.

> *"(...) é importante examinar as relações entre museu, cidade e cultura, levando-se em conta a dimensão museal da cidade, o enquadramento urbano dos museus e as perspectivas culturais específicas."*

Outros instrumentos de democratização são as redes temáticas, fóruns e encontros de discussão e formulação participativa, o lançamento de editais, os programas de capacitação e formação profissional, e os programas de cooperação internacional.

Esses instrumentos são fundamentais na estruturação das políticas públicas em nossos países e regiões, colocando os museus à frente dos meios políticos, entendidos como algo para além de ações pontuais expositivas ou mesmo visto apenas como elementos de atração de público.

A formulação de políticas nacionais, e mesmo regionais, que entendam o caráter estratégico dos museus como agentes de mudança social e desenvolvimento, colocam os museus a serviço da difusão de valores democráticos.

"Antes de pensar em construir centros culturais e museus, devemos criar uma pauta, um plano estratégico de desenvolvimento e revitalização das cidades para depois analisar o que isso significa do ponto de vista da materialização de espaços culturais ou não."

Museu como fator de desenvolvimento local

"L'homme y passe à travers des forest de symboles.
Qui l' observent avec des regards familiers."
Charles Baudelaire

As cidades e a cultura merecem ser objeto de reflexão constante. Os rumos das cidades e das culturas dos países ibero-americanos devem ser considerados com atenção. Nesse sentido, é importante examinar as relações entre museu, cidade e cultura, levando-se em conta a dimensão museal da cidade, o enquadramento urbano dos museus e as perspectivas culturais específicas.

Nos países ibero-americanos há necessidade de mais reflexão entre os gestores, produtores culturais e agentes da cultura acerca do papel da cultura nas cidades, o que pode contribuir para a requalificação dos espaços urbanos.

É importante ressaltar que a cultura – rede simbólica de relações –, quando devidamente valorizada, contribui para a dignidade humana e o exercício da cidadania, e que sua valorização faz parte dos reptos enfrentados pela gestão pública. Nesse quadro, duas questões se destacam: é possível contribuir para as estratégias de desenvolvimento local a partir das políticas públicas de cultura? De que forma os museus podem contribuir para a vivência da cidade e o exercício da cidadania?

As iniciativas direcionadas à construção de estratégias de requalificação e desenvolvimento da cidade não podem ser parciais, pois, do contrário,

corre-se o risco de perder investimentos feitos em intervenções pontuais em setores da cidade, em detrimento de uma visão integrada. Pensar nessas políticas públicas é pensar de forma sistêmica, ou seja, na construção de ingredientes que articulem os diversos fatores sociais que atuam nas cidades. As prefeituras e os estados podem ser indutores desses investimentos.

É interessante fazer uma analogia com o meio ambiente. Nas políticas ambientais existem elementos importantes que dialogam com a questão urbana, com a questão das cidades, e que podem ser úteis para as políticas culturais. Temos que pensar a cidade como um espaço ecológico e culturalmente planejado. A cidade é uma floresta de símbolos e a cultura tem o papel de articular esses símbolos e tentar transformar a cidade em algo legível para os seus habitantes.

A cidade também é o espaço do conflito, por ser o espaço da diversidade. Assim, o papel do poder público como gestor é cada vez mais o de transformar a cidade em algo legível, pois quanto mais legível para o cidadão, mais inclusiva ela é. Uma cidade na qual o cidadão não consegue reconhecer seus espaços transforma-se em uma cidade que afasta as pessoas, que não cria seus espaços de sociabilidade. Por isso, é importantíssimo pensarmos em uma estratégia de desenvolvimento local.

Estratégias de implantação de equipamentos culturais devem ser reforçadas dentro de eixos da política cultural e da economia da cultura das cidades. Antes de pensar em construir centros culturais e museus, devemos criar uma pauta, um plano estratégico de desenvolvimento e revitalização das cidades para depois analisar o que isso significa do ponto de vista da materialização de espaços culturais ou não.

Analisar a cultura como fator de ampliação do setor de serviços; a cultura como geração de emprego e renda; a cultura como geradora de riqueza para as cidades; a cultura como força dinamizadora e inovadora da criação; a cultura como fator de desenvolvimento regional e municipal; a cultura como valor afetivo de identidade local; a cultura como difusora da imagem da cidade; e a cultura como fator de melhoria da qualidade de vida do cidadão. Se não conseguirmos refletir esta análise em um plano estratégico para as cidades na área da cultura, corremos o risco de dispersar energia, dinheiro e investimentos. Não podemos mais pensar somente no ponto de vista da fruição cultural. O investimento na cultura tem que estar ligado a uma estratégia forte de desenvolvimento local, com referência no ser humano.

Democratizar o acesso da população aos bens culturais, democratizar a produção cultural e ampliar o consumo cultural é também apresentar à população ampla oferta de serviços de atividades culturais e, ao mesmo tempo, pensar a cidade como um fenômeno cultural, totalmente articulada, cerzida, costurada pela cultura. Suas veias têm que estar alimentadas pela cultura e é, talvez, pela cultura que poderemos mudar um pouco a cara das nossas cidades. Estimular a demanda cultural é uma estratégia para atingir o público potencial da cultura; apoiar a demanda de grupos existentes; apoiar criadores de grupos ativos; implantar estratégias de redução do não público.

Não temos que temer a diversidade ou a discussão da identidade. São questões que se constroem e desconstroem a partir de um jogo de encaixe e desencaixe. Não podemos temer o que nos empurra para a construção de uma identidade e nem o que nos repele para sua desconstrução, que são os conflitos e a diversidade dentro do espaço da cidade.

Portanto, na discussão sobre a construção de equipamentos culturais como estratégia de requalificação,

temos que nos desarmar e pensar em estratégias de longo prazo com foco no desenvolvimento das nossas cidades. Portanto, na discussão sobre a construção de equipamentos culturais como estratégia de requalificação, temos que nos desarmar e pensar em estratégias de longo prazo com foco no desenvolvimento das nossas cidades. É nesse sentido — a partir da participação da comunidade, do bairro ou dos movimentos sociais — que tais equipamentos se colocam, transformando a instituição museu em ferramenta de inclusão da comunidade na cidade, e apresentando ao conjunto da população a sua narrativa sobre os moradores, suas trajetórias de vida e sobre como enxergam a cidade como um todo. Ali não há barreiras simbólicas, ao contrário: é um espaço de convivência, convidativo e que simultaneamente reflete o cidadão e o instiga a refletir sua cidade. Somente nessa perspectiva podemos falar em políticas publicas de cultura que dialoguem com as diversidades e diferenças e que não reforcem a desigualdades. Ali não há barreiras simbólicas, ao contrário: é um espaço de convivência, convidativo e que simultaneamente reflete o cidadão e o instiga a refletir sua cidade. Somente nessa perspectiva podemos falar em políticas públicas de cultura que dialoguem com as diversidades e diferenças e que não reforcem as desigualdades.

"No Brasil, 80% dos museus foram criados a partir da década de 1980, durante o período da redemocratização, ou seja, quanto mais democracia, mais desejo de memória, mais museus."

Memória como fator de emancipação social

> "O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar."
>
> *Michel Foucault*

Ao analisar os países que passaram de períodos de governos autoritários para períodos de governos democráticos, observamos que o tema da memória nacional, além dos temas de reparação social e política, está sempre em pauta.

Podemos perceber que o desejo de memória, a reivindicação do direito à memória, se amplia nos países democráticos em geral, mais especialmente naqueles que passam ou passaram por períodos ditatoriais. No Brasil, 80% dos museus foram criados a partir da década

de 1980, durante o período da redemocratização; ou seja, quanto mais democracia, mais desejo de memória, mais museus. Esse fenômeno também pode ser visto em outros países de nosso continente, como também em Portugal e na Espanha, entre outros.

A emergência de identidades locais e dos movimentos sociais levam a buscar na memória um espaço de disputa sobre o passado, onde passam as instituições da memória a assumir outro papel no contexto social.

A apropriação dos espaços de memória por esses grupos sociais passa a utilizar a reenvindicação de uma nova leitura sobre o passado. Isto significa ter uma nova leitura sobre as narrativas históricas para que esses grupos possam ser incluídos ou terem a visibilidade social.

Essa é uma disputa pela criação de uma nova hegemonia ou mesmo uma contra-hegemonia necessária para a busca de uma sociedade onde a coesão social seja um fator de respeito à unimultiplicidade desses grupos.

Pensar uma ação museológica comprometida com a emancipação social significa reencontrar o significado desses espaços de memória, em particular os museus. Pensar os museus como ferramenta, tecnologia social e instrumento a serviço dessa emancipação social parece necessário para proporcionar uma ruptura epistemológica e política com as práticas e o imaginário sobre os museus, até aqui hegemônico.

Essa ruptura passa por disponibilizar os meios e o conhecimento a todos os grupos sociais, que até então estavam fora das narrativas históricas "oficiais", e que não estão presentes nas narrativas apresentadas em nossas instituições museológicas. Os museus tradicionais têm, ao longo do tempo, utilizado o passado para legitimar grupos sociais restritos, em que a maioria da população não se vê nesse tipo de museu.

O museu, instrumento de emancipação social, e cuja narrativa, discurso/escrita, expressa-se na primeira pessoa, é uma instituição de alteridade, de reconhecimento e de busca de visibilidade.

Grupos sociais diversos vêm confiando na força da memória para seu posicionamento social. Com isso, os museus têm se tornado um fator de acúmulo de capital social e cultural para esses grupos, comunidades e movimentos sociais.

Essa nova estratégia de construção dessas narrativas obrigatoriamente cria deslocamentos no campo da política e no contexto social. Não é a ideia de descentralizar o poder, mas sim de criar novas centralidades, policentralidades tendo a memória e os museus no centro desses movimentos.

Nesse sentido, a noção de tempo e espaço tem que ser repensada ou mesmo reescrita. O passado serve como elemento de afirmação das desigualdades sociais. As políticas de memória passam então a buscar dar voz a esses que estão à margem, fazendo assim uma *museologia da margem*.

Nessa direção, a reflexão crítica sobre as práticas das instituições museológicas deve ser exercitada pela equipe do museu e, principalmente, estimular que a população também faça essa reflexão. As práticas participativas dentro e fora do museu vêm reforçar ainda mais esse espírito da década de 1980.

A participação não pode ser apenas uma retórica institucional e sim uma *práxis* cotidiana. Essa pode ser um sentido buscado da função social dos museus, sendo assim uma prática de emancipação social.

Por uma nova imaginação museal ibero-americana

“Museu é um lugar para colorir o pensamento.”
Diodato Aiambo
(Membro da comunidade indígena Tikuna)

“Museu é o lugar que segura as coisas do mundo.”
Orácio Ataíde
(Membro da comunidade indígena Tikuna)

“Saudade é amar um passado que ainda não passou,
é recusar um presente que nos machuca,
é não ver o futuro que nos convida...”
Pablo Neruda

Existente no contexto ibero-americano, a diversidade cultural coloca-nos diante do desafio de trabalhar a diversidade museal.

Desde a mesa redonda de Santiago do Chile, em 1972, até o Encontro Ibero-americano de Museus, em Salvador, Brasil 2007, e lendo os respectivos documentos aprovados nessas reuniões, conclui-se que o cenário museológico da região não se movimentava no sentido de criar mecanismos articuladores das instituições e das políticas para o campo dos museus.

O panorama museológico ibero-americano é constituído por mais de 10 mil museus, que recebem cerca de 100 milhões de visitantes por ano e têm sob sua guarda aproximadamente 200 milhões de itens. A força desses números demonstra a necessidade cada vez maior dos museus estarem no centro das políticas culturais dos 22 países da região.

A potencialidade criativa dessa articulação pode ser bem demonstrada na agenda de 2008 - Ano Ibero-americano de Museus, ao vermos mais de 900 eventos inscritos, e também na criação do Programa Ibermuseus, que busca ser um espaço de interlocução e troca de políticas nas diversas áreas de atuação dos museus.

Devemos pensar os museus como “inventário da diversidade cultural” da ibero-américa, compartilhando ações que visem a valorização e o empoderamento social dos cidadãos e cidadãs de toda a região por meio dos museus.

Devemos compreender os museus para além dos seus aspectos institucionais – como processos, ferramentas, tecnologia e linguagem – que devem estar a serviço de todos aqueles que queiram se apropriar da construção social da memória de uma forma inclusiva.

É impossível olhar a realidade social ibero-americana, tanto nos países do continente europeu como no latino-americano, e não colocarmos as instituições culturais com a missão da mudança social. Essa é a utopia republicana e democrática.

A articulação do campo museal permite que antigos sonhos e projetos museológicos possam ser desenvolvidos. Os resultados dessas parcerias institucionais – como de boa parte do trabalho no território dos museus e do patrimônio – têm muito de dádiva. Dádiva, dívida realimentada, mas não sacrifício. O sacrifício tende à anulação da dádiva.

Existem, como é sabido, diferentes acepções, definições e imagens associadas ao termo museu. Os museus podem ser concebidos como “gabinetes de curiosidade”, “universidades do objeto”, “templos”, “fóruns”, “teatros de memória”, “laboratórios”, “centros de convivência” etc. Entre as várias acepções e entendimentos possíveis, destaca-se um: o do museu como um espaço privilegiado da “*res publica*”.

Considerando o museu como fenômeno cultural, ou seja, como representação de uma cultura e como expressão da cultura ocidental, e que 90% dos museus no mundo foram criados a partir de 1946, a tarefa de refletir e ampliar a relação com essa instituição cultural chamada museu é muito recente.

Na nossa sociedade contemporânea os museus particulares ou públicos são (ou devem ser) espaços privilegiados da "*res pública*". Não a república como alguma coisa perdida em um passado qualquer, mas a república como um desafio atualizado para os nossos museus. Pensá-los por este prisma significa também compreendê-los como lugar de direito e cidadania, como lugar de inclusão cultural, de resistência e combate aos preconceitos de toda ordem, sejam eles religiosos, raciais, sexuais ou sociais.

Poderíamos falar em uma "cidadania institucional" que compreende a instituição não apenas como parte de acordos usuais, mas também como um grupo de pessoas que estão envolvidas nestes acordos — além dos recursos e processos técnicos, que empregam nas suas atuações as "regras do jogo" e as "escrituras míticas" — e que dão justificação à existência da instituição e à sua perpetuação. Pensar o museu na sua dimensão institucional é compreendê-lo como metáfora da sociedade, espaço de sociabilidade, de mediação de diversos sistemas simbólicos, ou seja, como espaço de poder e disputas ideológicas.

Essa condição de espaço de comunicação a serviço da "política dos significados" favorece a compreensão da polifonia museológica.

O que está em questão, quando fazemos essa proposta de um museu dialógico, é refletir sobre essas instituições, em um momento de crise da memória, a partir do "dilema de Hermes", da tradução, interpretação, das construções da alteridade, da compreensão do "Outro". Trata-se de um dilema sobre como transformar os museus em verdadeiros "espaços de mediação cultural", "da fusão de horizontes", conforme nos colocam os hermeneutas. Essas são tarefas daqueles que atuam nessas instituições – trabalhar criativamente para a construção de uma nova visão na qual o espaço constitua a dialética entre o interior e o exterior, no sentido bachelariano de uma "imaginação poética".

Um museu "*res publica*" não é destinado aos príncipes e suas coleções, aos curadores e especialistas e suas ilustrações, aos detentores do poder

"Pensar o museu na sua dimensão institucional é compreendê-lo como metáfora da sociedade, espaço de sociabilidade, de mediação de diversos sistemas simbólicos, ou seja, como espaço de poder e disputas ideológicas."

econômico ou aos diretores de instituições; o museu *"res publica"* destina-se aos cidadãos e faz parte da sua função social o exercício do direito à memória, à história e à educação. Sem dúvida, o campo museal é campo de tensão, e, por isso mesmo, nele há espaço para múltiplas e diferentes práticas, abordagens e enfoques.

O museu é espaço de antropofagia e, como tal, envolve doação, recepção e retribuição; articula o material e o imaterial.

Criemos novas dádivas e assim criaremos novos museus, saiamos dos palácios e caminhemos em direção as palafitas.

Nosso desafio é garantir a expressão de diferentes vozes. É a prática de uma museologia crítica e inclusiva. O museu tem que imprimir marcas, levantar questões, diferenças, diversidades e conflitos, ressignificando os museus e o patrimônio. Nesse caso, o patrimônio não aparece mais como um fim em si, mas como instrumento da mudança social.

Ao longo dos próximos anos devemos dialogar com gestores, trabalhadores de museus, com os cidadãos e cidadãs ibero-americanos preocupados com a preservação do patrimônio, da memória e dos museus, e exercitar a cada dia a nossa imaginação museal.

Dom Quixote de Cervantes: OPERIBUS CREDIT ET NÓN VERBIS.

José do Nascimento Junior é mestre em Antropologia Social e presidente do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus).

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza. Museu da Maré: "Memória e narrativas a favor da dignidade social". In: *Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia. Ano III, n. 3.* (p. 130-152). Rio de Janeiro, Instituto do Patrimôno Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

—. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP, 2003.

—. (org.). *Culturas da Ibero-América.OEI: Organização dos estados Ibero-americanos para a Educação a Ciência e a Cultura*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

CARTA DE SALVADOR, I ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE MUSEUS. Salvador , 2007.

CHAGAS, Mário de Souza. *Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Rio de Janeiro, 2003.

—. e NASCIMENTO JÚNIOR, José do. *Política Nacional de Museus*. Brasília:

Ministério da Cultura, 2007.

CUÉLLAR, Javier Pérez (org.). *Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial da Cultura e Desenvolvimento*. Brasília: Unesco, 1997.

LORENTE, Jesús Pedro; ALMAZAN, David. *Museologia critica y arte contemporânea*. Zaragoza: Prensas Universitária de Zaragoza, 2003.

MESTRE, Juan Santana; CARDONA, Francesc Xavier Hérnandez. *Museologia crítica*. Gijón: Trea Edições, 2006.

MOUTINHO, Mário. "Sobre o conceito de Museologia Social". In: *Cadernos de Museologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1993.

MILLER, Toby; YÚDICE, George. *Política Cultural*. Gedisa: Barcelona, 2002.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. "A construção de equipamentos culturais como estratégia de requalificação social de bairros e núcleos históricos". In: *Cultura XXI*. Fortaleza: Secult, 2006.

—. "O rumo da Política Nacional de Museus". In: *Relatório do 1° Fórum Nacional de Museus*. Salvador: Ministério da Cultura, 2004.

—. e CHAGAS, Mário de Souza. "Política de museus, do patrimônio e da memória". In: *Conferência Nacional de Cultura 2005/2006*. Brasília: Ministério da Cultura, p 257-258.

OEI. ORGANIZAÇÃO ESTADOS IBEROAMERICANOS PARA LA EDUCACION, LA CIENCIA Y LA CULTURA. *Cultura y sustentabilidad en iberoamérica*. Madrid: 2005.

REVISTA MUSAS N. 3. Rio de Janeiro, Departamento de Museus e centros Culturais/Iphan-Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura, Brasil, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo; para uma nova cultua política*. São Paulo: Cortez editora, 2008.

WWW.MUSEUS.GOV.BR

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Museu visitado

Carlos Edler / Fundação Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo

A força de Iberê Camargo

Fundação dedicada à obra de um dos mais importantes artistas brasileiros do século XX ganha nova sede e amplia sua atuação

FERNANDA LOPES

"Agora, vai ser uma descoberta. Uma grande descoberta", disse o arquiteto português Álvaro Siza durante a inauguração em maio deste ano da nova sede da Fundação Iberê Camargo, projetada por ele, em Porto Alegre. A grande massa de concreto branco à beira do rio Guaíba, na região Sul da cidade, pode ser vista à distância e é lá que a obra de Iberê Camargo começa a ganhar a visibilidade desejada pela fundação. Se estivesse vivo, Iberê com certeza teria gostado do lugar que escolheram para sede definitiva. O artista gaúcho, morto em 1994, gostava de ver o Guaíba, principalmente no pôr-do-sol. "Gostava do rio, de tomar banho, de pescar. As águas dos rios são sempre novas, assim como deve ser o artista", disse Iberê certa vez.

Criada em 1995 para preservar o acervo de um dos maiores artistas brasileiros do século XX e para ser um centro de excelência dedicado à obra de Iberê Camargo e à reflexão sobre arte moderna e contemporânea, a Fundação Iberê Camargo teve como sede provisória a casa onde Iberê Camargo viveu e onde mora atualmente a sua esposa Maria Coussirat Camargo, no bairro Nonoai. A nova sede é definida por Siza como uma "quase escultura". A potência exterior encontra contraste com a calma

Acervo FIC

Iberê pintando a obra
"Tudo te é falso e inútil V"

e simplicidade do interior. Assim como na obra de Iberê Camargo, a arquitetura da nova sede de sua fundação guarda uma grande delicadeza. "Deus está nos detalhes", resumiu Álvaro Siza, citando Mies van der Rohe (1886-1869), um dos arquitetos mais importantes do século XX.

Aos 75 anos, Álvaro Siza é o mais aclamado representante da Escola do Porto – corrente arquitetônica cujas obras costumam ter paredes brancas, caiadas, típicas dos vilarejos lusitanos, só que com traços irregulares e geometria moderna. Já recebeu o Prêmio Pritzker, da Fundação Hyatt, de Chicago (1992) – tido como o Nobel da arquitetura. Em 2007, foi homenageado pelo governo brasileiro com a Medalha Ordem do Mérito Cultural, e este ano recebeu a Medalha de Ouro Real em Arquitetura do Royal Institute of British Architects (RIBA) – o mais prestigiado prêmio de arquitetura britânico. Desde o início da construção, em julho de 2003, a maquete da obra na Fundação já foi exibida como um dos mais importantes projetos de Siza em Portugal, França, Itália, Espanha, China, Japão, Rússia e Coreia do

Acervo FIC

Iberê em ação

Sul. Dezenas de periódicos especializados, que costumam apresentar somente projetos finalizados, publicaram matérias sobre a nova sede enquanto ela ainda estava em construção.

"O sonho da Fundação Iberê Camargo se tornou um sonho meu também. Obrigado por essa possibilidade de sonhar", disse Siza na cerimônia de lançamento da pedra fundamental, em 2002. Nesse mesmo ano, o projeto recebeu o Troféu Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza, láurea inédita na América. Hoje, seis anos depois, com o projeto já inaugurado, ele lembra que relutou bastante antes de aceitar participar da concorrência que escolheria o projeto a ser executado. "No início, achei que não seria bom entrar no concurso, muito influenciado por experiências anteriores que não foram boas. Depois, constatei que era um espaço dificílimo de se trabalhar. Essa dificuldade passou a ser um estímulo. Alguns projetos crescem com as dificuldades", conta o arquiteto. "É preciso entusiasmo para fazer arquitetura. E a arquitetura brasileira dos anos cinquenta me entusiasmou muito na faculdade. Abriu-me novas possibilidades. Esse projeto me levou de volta para aquele momento de descobertas e entusiasmos, e também de volta para a minha infância. Meu pai nasceu em Belém do Pará, e ele sempre nos contava histórias fantásticas sobre o Brasil", completa.

"O sonho da Fundação Iberê Camargo se tornou um sonho meu também. Obrigado por essa possibilidade de sonhar", disse Siza

Desde a década de 1990, Siza começou a fazer projetos para museus de arte com mais frequência. São dele projetos como o Museu Serralves, da cidade do Porto, e o Centro Galego de Arte Contemporânea, de Santiago de Compostela, entre muitos outros. A experiência adquirida sobre esse tipo de espaço se reflete nos projetos. No caso da Fundação Iberê Camargo, por exemplo, as rampas, ou "tubos" como ele costuma chamar, que fazem a ligação entre os andares, são espaços neutros, brancos, e que a princípio não devem servir como espaço expositivo. "Hoje, você vai a museus e vê muita coisa. Coisa demais. Esse volume faz com que muitas obras de arte passem desapercebidas pelo visitante. Esses corredores são como descansos para o olhar. Pequenas pausas para ganhar fôlego e continuar a viagem", explica o arquiteto, que também projetou o sistema de sinalização e o mobiliário da fundação.

O terreno da nova sede foi doado pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul e a área do estacionamento foi cedida em comodato pela Prefeitura de Porto Alegre em 1996. Íngreme e densamente arborizado, o lote, de 8.250 m², tinha menos de 2.000 m² de área plana. A solução encontrada por Siza foi verticalizar a construção, edificando vários andares entre a mata e a avenida Padre Cacique. Ao todo são nove salas de exposição distribuídas em três andares do edifício. No subsolo, estão os ateliês de gravura e o educativo, a biblioteca e centro de documentação, a reserva técnica, um auditório com recursos audiovisuais para receber, aproximadamente, 100 pessoas, um estacionamento com capacidade para 100 veículos e a parte de infraestrutura. O prédio, orçado em R$ 40 milhões, tem o patrocínio da Gerdau, Petrobras, Camargo Corrêa, RGE, De Lage Landen, Itaú e Vonpar. Do total investido, R$ 24,3 milhões (60,8%) são oriundos de incentivos fiscais, por meio da Lei Rouanet e da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul. Os demais R$ 15,7 milhões (39,2%) são recursos próprios dos patrocinadores, parte deles com aproveitamento do benefício gerado pelo Certificado de Utilidade Pública concedido à Fundação Iberê Camargo.

A coordenação da obra ficou a cargo do engenheiro José Luiz Canal, mestre e doutor em arquitetura e professor de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A obra contou com uma equipe de consultores brasileiros para adaptar os materiais originais do projeto aos existentes no país. "Para obter alguns materiais que não existiam aqui, como o concreto branco, fizemos uma parceria com a Escola de Engenharia da UFRGS e com fabricantes locais. Eles produziram especialmente para a obra, usando-a como laboratório", explica o engenheiro. "Adotamos a ideia de uma obra-escola, com estagiários preparados para realizar visitas-guiadas. Durante os cinco anos de trabalho, recebemos a visita de mais de 8.000 pessoas, entre estudantes, estudiosos de arte e arquitetura, críticos e curiosos pelo projeto", completa.

Todo o processo de construção foi documentado e hoje pode ser visto no documentário *Mestre em Obra – A Fundação Iberê Camargo em construção*, de Marta Biavaschi, e no livro *Fundação Iberê Camargo – Álvaro Siza* (Cosac & Naify, 176 pág), organizado pelo arquiteto **Flávio Kiefer.** Além do projeto, das plantas, da trajetória da construção e dos detalhes do prédio, a publicação apresenta também um ensaio fotográfico e textos críticos de autores nacionais e internacionais.

"Ao todo são nove salas de exposição distribuídas em três andares do edifício. No subsolo, estão os ateliês de gravura e o educativo, a biblioteca e centro de documentação, a reserva técnica, um auditório com recursos audiovisuais para receber, aproximadamente, 100 pessoas, um estacionamento com capacidade para 100 veículos e a parte de infra-estrutura."

Acervo FIC

Uma obra de Iberê Camargo, sem título, de 1986.

Programação une Iberê Camargo à produção contemporânea

"Esse é um espaço pensado para ser mais que um museu. Não é o museu, mas uma fundação de fato, com sua atenção voltada para diferentes eixos de atuação", aponta Mônica Zielinsky, coordenadora do setor de catalogação e pesquisa, se referindo aos eixos Criação, Difusão da Obra, Educativo, Patrimonial e Museológico. Alguns programas criados dentro dessas linhas de atuação já funcionavam na antiga sede. É o caso do Programa Educativo. Desde 1999, o programa busca sensibilizar o olhar de alunos, educadores e público em geral para a arte moderna e contemporânea, através da obra de Iberê Camargo. Com curadoria pedagógica de Luis Camnitzer, professor da Universidade do Estado de Nova Iorque, o Programa Educativo funciona durante todo o ano, desenvolvendo uma série de atividades com educadores e estudantes de ensino fundamental, médio, superior e Educação de Jovens e Adultos (EJA).

"Desde 1999, o programa busca sensibilizar o olhar de alunos, educadores e público em geral para a arte moderna e contemporânea, através da obra de Iberê Camargo."

Também em 1999 foi criado o Programa Ateliê de Gravura, coordenado pelo artista Eduardo Haesbaert, que foi gravador de Iberê Camargo por quatro anos. Artistas são convidados a permanecerem uma semana no ateliê da Fundação, produzindo gravuras em metal na prensa alemã Breisch e Rau, fabricada em 1969, que acompanhou Iberê Camargo desde a década de 1970, quando ainda trabalhava no ateliê no bairro Botafogo, no Rio de Janeiro. Em quase 10 anos já participaram mais de 150 convidados, como Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Amílcar de Castro, Tomie Ohtake, José Resende, Eduardo Sued e Carlos Zílio. Outra iniciativa antiga é a Bolsa Iberê Camargo. Criada em 2001, ela concede residências internacionais a artistas brasileiros, proporcionando o aperfeiçoamento dos bolsistas nos principais centros internacionais de estudo da arte. Desde sua criação, a bolsa já ofereceu residências no exterior a 13 artistas. Eles tiveram acesso a instituições como o London Print Studio, em Londres, a Cité Internationale des Arts, em Paris, a Sala de Arte Público Siqueiros e Galeria Garash, na Cidade do México, o El Basilisco, em Buenos Aires e Blanton Museum of Art/ The University of Texas at Austin e Art Institute of Chicago, nos Estados Unidos e a *Ecole des Beaux Arts de Rennes*, na França.

Desde 2000, a fundação também se empenha na catalogação geral da obra do artista gaúcho. O projeto está mapeando, organizando e catalogando toda a produção de Iberê Camargo, realizada ao longo de 55

O café é um dos espaços de convivência da nova sede da Fundação Iberê Camargo. Seu projeto, de autoria do arquiteto português Álvaro Siza, recebeu o Troféu Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza.

anos de trabalho e dividida entre pinturas, gravuras e desenhos. Essa é uma iniciativa pioneira no Brasil, já que nosso único artista com sua obra completa devidamente organizada e catalogada é Candido Portinari. "É um trabalho muito interessante e fundamental para o conhecimento e novas abordagens críticas da obra do artista", resume Mônica Zielinsky. Os primeiros resultados já estão ao alcance do público. Em 2006 foi lançado o primeiro volume do catálogo *raisonné* do artista. *Iberê Camargo - Catálogo raisonné: volume 1 – gravuras* (Cosac & Naify, 2006, 500 p.) é uma publicação que apresenta toda a produção do artista em gravura, informações técnicas e históricas sobre cada gravura e o processo de sua criação. Atualmente, o setor de catalogação está concentrado na pesquisa das pinturas e dos desenhos. Ao todo, o acervo reúne mais de 4.000 peças, todas doadas por Dona Maria Coussirat Camargo.

Com a nova sede, novos projetos começam a ser implantados. Um deles é a exposição permanente do acervo, no primeiro andar, permitindo que o público tenha contato direto e constante com a obra de Iberê Camargo. Os outros dois andares recebem ao longo do ano exposições temporárias, de outros artistas, mas sempre mantendo um diálogo com a produção de Iberê. A primeira foi *Jorge Guinle: Belo Caos*. Com curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Klabin, essa foi a primeira retrospectiva póstuma da obra do artista carioca após sua morte prematura aos 40 anos de idade, em 1987. "Esse prédio é um modelo para as instituições culturais no Brasil. Ele é muito exigente. Não permite muitos desaforos nas montagens de exposições. Você tem que respeitar a arquitetura dele", afirma Ronaldo Brito, que foi amigo tanto de Iberê quanto de Guinle.

Em dezembro, duas novas exposições ocupam o espaço: uma sobre a obra de Alberto da Veiga Guignard, que foi professor de Iberê, e outra reunindo três jovens artistas gaúchas. "Iberê foi um artista absolutamente vinculado à tradição moderna, mas deixou como herança para a arte contemporânea um entendimento do que é arte, da importância da obra

nela mesma", aponta Mônica Zielinsky, responsável pela primeira exposição de arte contemporânea da Fundação. Na programação estão previstas ainda exposições de Oswald Goeldi e do Expressionismo Abstrato Norte-americano. O Programa Atrium também leva arte contemporânea para dentro da fundação. Nele, artistas são convidados a desenvolver obras especialmente para o espaço. A primeira artista a ocupar o átrio foi Iole de Freitas. Sua intervenção com cinco placas de policarbonato translúcido, retorcidos a mão, com mais de 2,5m de largura e 6m de comprimento, ocupou o *atrium* até fevereiro de 2009. O próximo artista a participar do projeto é o argentino Daniel Joglar. Na nova sede, a fundação começa a desenvolver também projetos de palestras e seminários internacionais, além de uma linha editorial, com publicações sobre a obra de Iberê Camargo e das exposições realizadas no espaço.

"O prédio foi construído e funciona com atenção especial voltada ao meio ambiente e a economia. A nova sede da Fundação consome de 30% a 40% menos energia do que uma construção convencional."

Prédio é marco internacional em arquitetura e soluções em engenharia

É preciso muito barulho para sustentar a imponente massa branca silenciosa à beira do rio Guaíba. O prédio foi construído e funciona com atenção especial voltada ao meio ambiente e a economia. A nova sede da Fundação consome de 30% a 40% menos energia do que uma construção convencional. E é da sala das máquinas, localizada no subsolo, que vem todo o barulho de máquinas e tubulações que sustentam essa economia. O prédio possui, por exemplo, um sistema de aproveitamento da água da chuva, que prevê a sua reutilização nos banheiros e a criação de uma estação de esgoto, responsável pelo tratamento dos resíduos sólidos e líquidos no próprio local. A água tratada resultante do processo também serve para regar a área verde do entorno.

Já o sistema de iluminação é controlado por sensores computadorizados, baseados na luz externa que entra pela claraboia de vidro leitoso do último andar. A luz é reproduzida com a mesma intensidade por lâmpadas nos andares inferiores, conforme o dia nasce ou se põe, o que economiza uma grande quantidade de energia. Com o sistema, a luz interna do prédio se mantém a mesma durante todo o dia. O posicionamento das lâmpadas foi pensado para não projetar sombras nas salas de exposição.

A temperatura e a umidade interior também são gerenciadas por um controle inteligente de monitoramento para garantir a proteção do acervo.

Acervo FIC

Esta pintura, sem título, de 1984, é uma das mais de 4.000 obras de Iberê Camargo que compõem o acervo da fundação.

O sistema de ar condicionado produz gelo à noite, quando o custo da energia elétrica é mais barato, para refrigerar o ambiente durante o dia, reduzindo os custos da operação e maximizando a utilização de energia. O ar condicionado foi embutido nas paredes das salas de exposição, de modo a ficar invisível. O ar circula através de duas aberturas, localizadas nas extremidades superiores e inferiores de cada parede. As paredes também contribuem para a economia. Elas são revestidas com lã de rocha, um potente isolante térmico e acústico. As paredes externas do prédio ocultam um sistema hidráulico de tubos capilares plásticos, por onde corre constantemente água fria durante o dia, o que mantém o prédio resfriado naturalmente e economiza energia.

"Profissionalmente foi uma experiência muito importante. Muito do que se vê nesse projeto nunca foi feito no Brasil. Muitas coisas sempre me incomodavam em outros projetos que participei e eu não sabia como resolver, como a luz, mas eu acabei descobrindo que existem maneiras simples de resolver", avalia o engenheiro responsável, José Luiz Canal. "Existe hoje uma referência para edifícios culturais e ela está no Brasil. Com o prédio da Fundação Iberê Camargo retomamos um pouco da posição de destaque que tivemos quando o Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi feito por Lina Bo Bardi, no final da década de 1950. O Brasil retomou um pouco da ideia de que a gente pode fazer", completa.

História contada em telas

"Ou eu ou tu". Foi assim que Iberê Camargo reagiu ao ver a esposa, Maria Coussirat Camargo, em seu ateliê. Dona Maria, como é chamada por todos, estava limpando os pincéis e guardando as tintas depois de mais uma seção de trabalho do marido e não resistiu. Lembrando das aulas na antiga Escola de Belas Artes, em Porto Alegre, começou a pintar com o material que sobrara sobre a mesa. Hoje ela sorri quando lembra do episódio. Na época, os dois eram jovens e tinham acabado de se mudar para o Rio de Janeiro, depois de três anos de casados, graças a uma bolsa de estudos concedida pelo governo do Rio Grande do Sul.

"Quando nos casamos, eu ainda estudava belas artes. Nós morávamos na casa dos meus pais e como era um terreno grande, o irmão dele fez um chalé de madeira para Iberê fazer de ateliê. Era lá que ele trabalhava. De manhã até de noite. Me lembro que minha mãe deixava sempre um prato no forno para ele", lembra dona Maria, que foi casada por mais de cinquenta anos com o artista. "Minha mãe gostava muito de arte e apreciava muito o que o Iberê fazia. Foi ela quem disse para guardar tudo o que ele fizesse. Cada desenho, cada anotação...", completa.

Maria seguiu o conselho da mãe. Durante décadas, guardou desenhos, esboços e anotações, e manteve uma série de cadernos nos quais anotou títulos, dimensões, datas, preços e nomes de compradores de pinturas e gravuras feitas por Iberê. Esses documentos, hoje, servem de auxílio para a equipe que vem catalogando a produção de Iberê Camargo. As mais de 4.000 obras que Maria também guardou, entre pinturas, desenhos e gravuras, agora fazem parte do acervo da Fundação Iberê Camargo. Cada obra traz a lembrança da parceria entre Iberê e Maria e muitas histórias. "Quando morávamos no Rio de Janeiro, ele sempre me ligava quando achava que ia ficar até tarde no ateliê. Iberê não gostava de ficar lá sozinho. Eu ia e ele ficava pintando até às 8h da manhã. Depois a gente ia para casa e pensa que ele ia descansar? Não. Ele tomava banho, comia o café da manhã e voltava para o ateliê. Era só o tempo da moça fazer a limpeza", lembra Maria. "Depois de cada seção de pintura tudo era limpo para ele então sujar tudo de novo. Quando conheci seu ateliê, já quando ele estava de volta a Porto Alegre, fiquei impressionado como era limpo e arrumado", conta o artista Eduardo Haesbaert, que foi gravador de Iberê Camargo por quatro anos.

Maria, aos 93 anos, continua morando na casa que viveu com Iberê, em Porto Alegre. Andar pelos cômodos é a chance de ver uma exposição permanente da obra do artista. Ela mantém nas paredes obras de diferentes momentos da produção do artista. É na parede da sala que está o último quadro feito por Iberê. Por conta da doença que o levou para o hospital, ele não chegou a terminar, mas decidiu assinar mesmo assim. "Ele queria acabar o quadro mesmo sem poder andar direito. Tive que pedir uma vizinha para me ajudar a levar ele até o quadro, porque ele queria porque queria", lembra Maria. "Fico muito orgulhosa vendo quadros que ficavam aqui em casa indo para exposição na sede nova da fundação", completa.

SERVIÇO | FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
Av. Padre Cacique, 2000 – Praia de Belas – Porto Alegre/RS. Tel.: (51) 3247-8000. Horário: 3ª, 4ª e 6ª, das 10h às 19h; 5ª, das 10h às 21h; sábados, domingos e feriados, das 11h às 19h. Entrada franca. www.iberecamargo.org.br

Acervo FIC

Álvaro Siza junto com membros da equipe que construiu a atual sede da Fundação Iberê Camargo.

Uma lição de arquitetura: entrevista com Jorge Figueira

POR FERNANDA LOPES

Foi na década de 1990, ainda como estudante de arquitetura na Escola do Porto, em Portugal, que Jorge Figueira entrou em contato com a obra de Álvaro Siza. "Naquele momento, Siza começava a ser reconhecido internacionalmente por sua produção", lembra Figueira, hoje professor de História da Arquitetura Contemporânea e coordenador editorial no Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra (Portugal). "O que era apaixonante para nós, estudantes recém-formados, era a capacidade de Siza de criar formas muito complexas e muito extraordinárias. A capacidade de pegar problemas técnicos, funcionais, e resolvê-los, superando a mera utilidade, a mera funcionalidade, criando formas particulares", completa.

Jorge Figueira esteve no Brasil em outubro de 2008, quando inaugurou a exposição *Álvaro Siza Modern Redux*, de sua curadoria. A mostra revisitou a produção dos últimos dez anos de um dos mais celebrados arquitetos contemporâneos do mundo. Entre as obras, estavam projetos como casas, museus, espaços culturais e de esportes localizados em diferentes países, como Portugal, Brasil, Espanha, Bélgica e Coreia do Sul. Fotografias, croquis, desenhos técnicos e memória descritiva desses projetos estão reunidos no livro *Álvaro Siza: Modern Redux* (Cosac & Naify, 208 págs), organizado por Figueira, que conta também com textos críticos sobre o estatuto da obra de Siza neste início do século.

Jorge Figueira conversou com a *Revista Musas* sobre a obra de Álvaro Siza e o projeto da Fundação Iberê Camargo.

A exposição *Álvaro Siza – Modern Redux* se concentra nos últimos dez anos de trabalho do arquiteto. Qual a principal característica desse período?

O que marca esse momento é uma grande intensidade de trabalho, mesmo sendo o Siza um arquiteto com mais de cinco décadas de atuação e um conjunto de obra intenso. Outro aspecto interessante é que grande parte desses projetos são realizados fora de Portugal. Ou seja, esses últimos dez anos marcam a internacionalização de sua carreira com projetos feitos para Bélgica, Coreia do Sul, Espanha e Brasil.

Essa internacionalização se reflete na visão dele sobre a arquitetura?

Ela reforça a capacidade que Siza sempre demonstrou de trabalhar com diferentes realidades. Desde o início da sua carreira, ainda na década de 1960, ele já chamava atenção por sua capacidade de relacionar sua arquitetura com realidades particulares, com técnicas locais e com a cultura arquitetônica local. Isso é muito bonito, porque normalmente os arquitetos, quando encontram essa geografia internacional, acabam fazendo a arquitetura que fazem em seu país. De alguma forma, replicam, copiam, têm um modelo que vão espalhando por todo mundo. Já Siza mantém

alguns de seus traços, de seus interesses e de suas convicções sobre arquitetura, ao mesmo tempo em que revela uma capacidade, uma curiosidade e uma vontade de adaptação e de diálogo com as realidades locais.

O título da exposição evidencia a relação dele com a tradição moderna. De que maneira essa tradição se dá?

Álvaro Siza no fundo, desde a década de 1950, acompanha a discussão em torno da arquitetura moderna. Ele acompanha ao longo das décadas seguintes, que mudaram muito a cultura arquitetônica e política das sociedades, os desdobramentos dessa tradição moderna. Ele se mantém ligado a essa tradição e seus princípios. Se lhe perguntarem sobre suas referências na história da arquitetura, ele vai citar nomes como Alvar Aalto, Le Corbusier e Oscar Niemeyer. Siza é uma espécie de prova da vitalidade, ainda hoje, de alguns dos temas da modernidade e da arquitetura moderna. É uma espécie de reinstalação em 2008 dessa tradição. O projeto da Fundação Iberê Camargo deixa essa relação muito clara. Ou seja, é um edifício que faz uma homenagem a arquitetura moderna brasileira.

O senhor visitou a Fundação Iberê Camargo. Qual sua avaliação sobre o projeto?

Conhecia bem as fotografias, as plantas, a maquete, e fiquei absolutamente maravilhado com o edifício. É muito comovente até. Sem dúvida é uma das obras mais inspiradas, mais eloquentes e mais comoventes do Siza nos últimos tempos. É obviamente uma obra na qual ele se empenhou muito, e é uma homenagem à arquitetura moderna brasileira. Siza se sente à vontade nessa tradição. E o projeto revela esse conforto. A proximidade do Siza com o Iberê não é só a proximidade entre Brasil e Portugal, mas é também a proximidade com a arquitetura e a arte modernas, que se faz sentir.

O que mais lhe chamou atenção no edifício?

É incrível tratar-se de um jogo plástico. De um lado do edifício está a parte das rampas, o lado das curvas, da organicidade. E no lado oposto está presente uma geometria reta, com ângulos muito marcados em 90°. São dois sentidos compositivos opostos que confluem naquele espaço como se não houvesse oposição entre eles. Do ponto de vista compositivo, um edifício absolutamente inacreditável porque é um edifício de pequena escala, e no entanto confluem naquele espaço geometrias de natureza diversas, pacificadas, resolvidas. Há também referências explícitas a outros arquitetos, como Frank Lloyd Wright e o projeto do Museu Guggenheim, em Nova York, e Lina Bo Bardi e o projeto do SESC Pompeia, em São Paulo. Ele se apropria de algumas das melhores referências da arquitetura do século XX, como Wright e Lina, e faz disso algo com sentido próprio em 2008.

Esse trabalho que ocupa lugar de destaque dentro da obra do Siza?

É um ponto importante desde logo, porque o próprio arquiteto considera esse projeto como um projeto muito feliz, feito com muito carinho, muita dedicação. Do ponto de vista disciplinar, é um ponto alto da obra de Siza porque as referências, homenagens e citações revelam um momento muito inspirado. Ele sentiu que no Brasil poderia ser plástico, ser poético, libertar a forma. Acredito que as condições que ele encontrou no Brasil e sua maturidade profissional lhe permitiram fazer esse edifício quase virtuosista. arquitetônico, onde cada ângulo e cada relação de espaço são quase pequenas lições de arquitetura. Seguramente é uma obra que vai ficar em sua carreira com uma das mais brilhantes e mais conhecidas.

muselânea

muselâneamuselânea
selâneamuselânea
muselânea

Memória da Cidade:

O Museu Histórico de Presidente Prudente (SP)

HÉLIO HIRAO

A cidade e a perda de seus bens culturais

Partindo da importância e valorização das relações entre memória, significação e identidades dos lugares, abordaremos o caso do museu histórico de uma cidade de porte médio do estado de São Paulo, e o seu processo de renovação e revitalização.

A cidade de Presidente Prudente, fundada em 1917, e atualmente com cerca de 196 mil habitantes, é sede de uma microrregião com trinta cidades, que somam aproximadamente 540 mil habitantes (estimativas do IBGE para 2003).

Como a maioria das cidades brasileiras, apresenta pouca preocupação com os vestígios do seu passado. Os ideais do urbanismo modernista progressista ainda persistem. Em nome do progresso sem fim destroem-se os monumentos históricos.

A história da cidade é esquecida em uma atitude de negar o passado em nome deste falso progresso. Este procedimento confunde preservação de bens culturais com atraso e o preço do progresso seria a sua sucessiva substituição (Lemos, 1981). Esta análise está relacionada à cidade de São Paulo, mas pode encaixar perfeitamente no caso de Presidente Prudente, que tem tido sua paisagem urbana transformada ao longo de sua existência, com a substituição dos edifícios históricos.

Em uma cidade do interior paulista, não podemos esquecer o envolvimento da comunidade na construção dos elementos significativos, materializados ou não em edifícios, constituindo um reforço da identidade do lugar.

Abreu (1998) aponta para a atual revalorização das cidades brasileiras, com a preservação/recuperação/restauração do que sobrou das paisagens urbanas anteriores, levada a cabo principalmente pelos governos municipais. Este autor alerta que nem sempre o objetivo desta revalorização seja motivado por razões identitárias. A imagem urbana pode ser tratada como mercadoria para gerar lucros principalmente pelo

turismo. Independente destes objetivos, o importante e fundamental é a preservação destes registros para o reforço da identidade deste lugar.

Este processo de revalorização em Presidente Prudente ainda necessita ser alavancado. Os moradores, os atores sociais, as instituições precisam envolver-se no resgate da sua memória.

Apenas dois bens culturais são tombados pelo Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico Municipal: o bebedouro em frente à estação ferroviária e o Museu e Arquivo Municipal.

Este Museu tem como característica ser um registro ou fragmento importante de seu passado e o local onde se concentra o acervo de peças, equipamentos, fotos e documentos (foto 8); considerada "instituição de memória" por Nora (apud Abreu 1998 p.7).

A edificação do Museu e seu processo de transformação

O prédio principal do Museu Histórico e Arquivo Municipal foi construído em 1925 pelo dr. Romeu Leão Cavalcanti para ser Matadouro Municipal.

A destinação atual teve início em 26 de agosto de 1975 com o acréscimo de dois anexos para abrigar o acervo histórico de Presidente Prudente e região.

Seu conjunto arquitetônico está localizado na cercania da área central, junto a uma rotatória de grande fluxo de veículos e ao principal shopping center da cidade.

De característica eclética, a sua construção passou por transformações desde sua implantação. Diversos detalhes foram acrescentados à sua edificação de

"A imagem urbana pode ser tratada como mercadoria para gerar lucros principalmente pelo turismo. Independente destes objetivos, o importante e fundamental é a preservação destes registros para o reforço da identidade deste lugar."

linhas simples, característico de uma arquitetura de cidade do interior distante dos grandes centros.

Com o objetivo de contextualizar esta arquitetura, verificaremos o que estava acontecendo no cenário internacional e nacional, quando da construção do prédio principal do museu.

Le Corbusier, um dos principais arquitetos do movimento moderno, trabalhava na construção do pavilhão "L´Esprit Nouveau" na Exposição Internacional de Artes Decorativas em Paris e publica o livro *Urbanisme*.

No Brasil, na década de 1920, Lucio Costa produz uma arquitetura eclética e neocolonial para em 1930 ser nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes e introduzir mudanças no sistema de ensino de arquitetura.

Em São Paulo, Gregori Warchavchik lança o manifesto: Acerca da Arquitetura Moderna e, entre 1927 e

1928, projeta e constrói a Casa da Rua Santa Cruz, um dos primeiros prédios modernistas da cidade.

Neste quadro inicial dos ideais modernistas, a edificação do Museu de Presidente Prudente foi construída de forma singela e adequada para a função inicial de matadouro municipal, além de ser representativo das atividades de grupos sociais que contribuíram para sua construção, sendo, portanto, característica e essencial a sua preservação para a região.

Para reforçar esta importância, este conjunto arquitetônico torna-se fundamental como referencial urbano constituindo-se em um elemento da percepção desta paisagem urbana.

Lynch (1982) aponta para a importância destes referenciais na legibilidade urbana, na qual a memória e o significado contribuem para formação da imagem da cidade. Quanto mais legível a cidade, mais forte é a sua identidade.

"Quanto mais legível a cidade, mais forte é a sua identidade."

Acervo Hélio Hirao

O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO MUSEU está localizado nas cercanias da área central, junto a uma rotatória de grande fluxo de veículos e ao principal shopping center da cidade. O projeto arquitetônico aproveita o dinamismo do local e o potencializa de acordo com um projeto museológico consistente.

A renovação e revitalização do Museu

Um bem tombado pelo Conselho de Desenvolvimento do Patrimônio Histórico, Artístico e Turístico Municipal não garante a sua preservação em Presidente Prudente. Na década de 1990, a catedral da cidade foi "destombada" para realizarem intervenções que descaracterizaram o espaço público de seu entorno.

O conjunto arquitetônico do Museu vem sofrendo o processo de perda das características da ocupação do seu lote original, com o seu retalhamento para outros usos e fins.

O prédio principal necessita de um projeto de restauração e adequação ao uso atual. Diversas interferências alteraram o espaço original, um falso forro de madeira destruiu o generoso espaço interno e bloqueou o sistema de iluminação e ventilação cruzada, inclusive com o fechamento dos óculos das paredes externas.

Apontamos para a precisão desta restauração, de modo que concilie a qualidade espacial e as novas necessidades do mundo contemporâneo, conjugando produtividade espacial e o direito à memória (Santos, 1987).

Somente um projeto museológico adequado, transformando o local de simples depositário de documentos e objetos antigos em um espaço apropriado ao desenvolvimento de pesquisas e estudos sobre a cultura regional de forma dinâmica, e que permita a participação dos seus usuários, garantirá a preservação deste bem cultural para sua comunidade.

Hélio Hirao é mestre em Arquitetura e Urbanismo (1990) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, doutor em Geografia (2008) pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista-UNESP-Campus de Presidente Prudente, e professor da Unoeste-Curso de Arquitetura e Urbanismo.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maurício de Almeida. "Sobre a memória das cidades". In: *Revista Território*. Rio de Janeiro, nº 4, jan-jul 1998.

LEMOS, Carlos A. C. "Arquitetura bancária e outras artes. In: *Revista Projeto*. São Paulo, nº 26, p. 27-28, 1981.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes,1982.

SANTOS, Milton. "Modernidade e memória". In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 de março de 1987, p. 3.

Desde a sua construção para abrigar um matadouro, o edifício do Museu Histórico de Presidente Prudente passou por muitas transformações. Diversos detalhes foram acrescentados à sua edificação de linhas simples, característica de uma arquitetura de cidade do interior distante dos grandes centros.

O encantamento pela ciência em um museu interativo

ANTONIO CARLOS PAVÃO, ANGELA BEZERRA DE SOUZA LEITÃO,
GIOVANA MESQUITA E IOLANDA NUNES GOULART

Explorando a ciência no museu

"Posso tocar? É verdade mesmo? Olhem o que descobri!" Perguntas e exclamações como essas são feitas aos milhares, por visitantes que frequentam os museus de ciência, quebrando uma antiga lógica de que nos museus em nada se toca. Nesses espaços é proibido não tocar. É uma nova ordem que tem se estabelecido, desde que a interatividade tornou-se a marca registrada da condução das atividades nesses museus. Todos são convocados a inquirir, a manipular, a dar vazão à sua curiosidade.

Mas, é preciso entender melhor o conceito de interatividade, que não se resume ao fato de apertar botões de algumas máquinas; antes, porém, pressupõe uma intermediação entre os guias do museu e os visitantes, e dos visitantes entre si. A exemplo, podemos citar o caso de atividades em grupo, que têm levado seus membros a dividirem experiências de observações distintas, mesmo em se tratando de um mesmo tema. Nesses ambientes, onde pessoas de diferentes formações se encontram, os espaços de conversação se ampliam, as trocas se intensificam, as experiências já são outras. Os museus de ciência são, por decorrência, um caminho atraente para a superação da dicotomia ensino formal/ensino informal. Quebram-se os velhos paradigmas; a lição também se aprende fora das instituições formais de ensino.

Nos museus interativos de ciência, a oportunidade de experimentar algo novo, de representar um papel (ser outra pessoa, estar em outro tempo, em outro lugar), contar com o elemento surpresa, assistir a algo acontecer, entrar em contato com máquinas e jogos interativos são sempre situações muito valorizadas pelos visitantes. A interatividade que se estabelece nesses casos, pela forma de uma pedagogia não diretiva, lúdica, vai permitir que se experimentem fenômenos e se participe dos processos de demonstração e aquisição de

informações de maneira extraordinariamente prazerosa.

Escapando ao formato de instituições mais tradicionais, os museus interativos têm ampliado o âmbito de sua atuação, ao abrirem suas portas para a divulgação e educação científicas, dando conta também de um amplo trabalho de inclusão social. É o caso, por exemplo, do Espaço Ciência em Pernambuco, do Museu da Vida no Rio de Janeiro ou da Estação Ciência em São Paulo que, ao lado dos seus mais variados experimentos e atividades, proporcionando aos seus visitantes momentos de prazer e deleite, de informação científica e aprendizagens significativas, têm incluído jovens das comunidades de baixa renda, principalmente os do entorno do museu, em projetos de inclusão digital, de linguagem teatral, de jogos educativos, dentre outros. São iniciativas de valorização da escolaridade formal, de recuperação da autoestima desses jovens, que têm aprendido a lidar com a ciência, através de atividades que vêm se transformando em oportunidades de trabalho e de renda para muitos deles.

A seguir, estaremos detalhando e situando o leitor nessa realidade que é o Espaço Ciência em Pernambuco, discorrendo também sobre suas atividades e principais projetos.

> ***"(...) é preciso entender melhor o conceito de interatividade, que não se resume ao fato de apertar botões de algumas máquinas; antes, porém, pressupõe uma intermediação entre os guias do museu e os visitantes, e dos visitantes entre si."***

Arquivo Espaço Ciência / PE

No Espaço Ciência, cada visitante tem a oportunidade de experimentar algo novo, de representar um papel, de assistir a algo acontecer e de entrar em contato com máquinas e jogos interativos.

Um grande museu a céu aberto

Em Pernambuco, entre as cidades de Recife e Olinda, está localizado o Espaço Ciência, um dos maiores museus de ciência a céu aberto do mundo. Com uma área de 120 mil m^2 e mais de 500 experimentos

interativos, o Espaço Ciência é opção de diversão, lazer, conhecimento, iniciação científica e inclusão social para toda a população.

O Espaço Ciência, ligado à Secretaria Estadual de Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente, já completou 14 anos. Inicialmente funcionou em um antigo casarão em um bairro próximo ao Centro, mas em abril de 1996 passou a ocupar uma área privilegiada a céu aberto, em um parque poliesportivo e cultural, com projeto paisagístico de Burle Marx. O prédio principal, projetado pelo arquiteto Acácio Gil Borsoi para abrigar uma agência da Caixa Econômica Federal, foi revitalizado e remodelado para abrigar áreas de exposições interativas permanentes e temporárias. Contemplando áreas do conhecimento como Química, Física, Biologia, História, Matemática, Informática e Astronomia, o visitante pode ali explorar o mundo da ciência de forma agradável e divertida.

A ideia então de fazer refletir, intrigar-se, querer mais respostas e divertir-se ao mesmo tempo, marcas da proposta do museu, foi expandida, literalmente, quando através de um projeto em parceria com a Fundação Vitae e o Governo Estadual, decidiu-se pela ampliação e maior aproveitamento da área construída e ocupada. Em 20 de outubro de 2005, é reinaugurado o Espaço Ciência, com novos prédios e aproveitamento total da área, privilegiando espaços verdes e trilhas ecológicas, passeios de barco no manguezal, denominado de Manguezal Chico Science, sessões no planetário, laboratórios (que além de oficinas agregam exposições temporárias) e ainda uma área privilegiada para exposições permanentes ou de longa duração.

Conhecer o Espaço Ciência, uma verdadeira aventura

Experimentar leis da Física, ver e manipular robôs, visualizar efeitos criados a partir do laser são as primeiras sensações que o visitante tem ao chegar no Espaço Ciência. A aventura continua por duas trilhas: a Trilha da Descoberta e a Trilha Ecológica. Esta última, com diversos atrativos como a casa da vegetação, com espécies diversas, incluindo até plantas carnívoras, é seguida pelo formigueiro gigante, meliponário, e culmina com um passeio de barco por dentro de uma área de 20 mil m² de Manguezal preservado, onde se pode observar a fauna e a flora desse ecossistema.

A outra opção é a Trilha da Descoberta, que explora as áreas de Água, Movimento, Percepções, Terra e Espaço. Uma deliciosa aventura explorando o mundo das águas, da energia, aguçando os sentidos para, numa instigante viagem pelo tempo, entender melhor a formação da terra ou a evolução do universo.

Em qualquer uma das trilhas escolhidas, o visitante tem contato com um museu vivo, onde as coisas "acontecem" e a partir daí as leis da natureza são "sentidas" e "experimentadas". Basta ver o frenesi causado pelo giroscópio, experimento que permite ao visitante sentir sensações de um astronauta no espaço, ou pelo gerador Van der Graaff, um equipamento popular nos museus de ciência que arrepia os cabelos de todos que se atrevem a tocá-lo.

Caso o visitante ainda queira ver e saber mais sobre o céu, pode optar pelo Planetário, onde em

sessões previamente agendadas, o visitante pode aprender a reconhecer nossas constelações mais importantes, realizar oficinas relacionadas com o grandes eventos astronômicos, como os eclipses por exemplo, ou ainda montar e lançar minifoguetes educativos, com direito a ver de perto uma maquete do foguete brasileiro VLS. Mais ainda: se quiser ver alguns planetas e/ou a superfície lunar, pode optar por um dos dois observatórios: um no Alto da Sé, em Olinda, e o outro na Torre Malakoff, no Recife Antigo. Lá os monitores ficam à disposição do público e orientam as observações do céu com auxílio de telescópios, lunetas, binóculos e computador.

Cansou? Ainda tem muito mais...

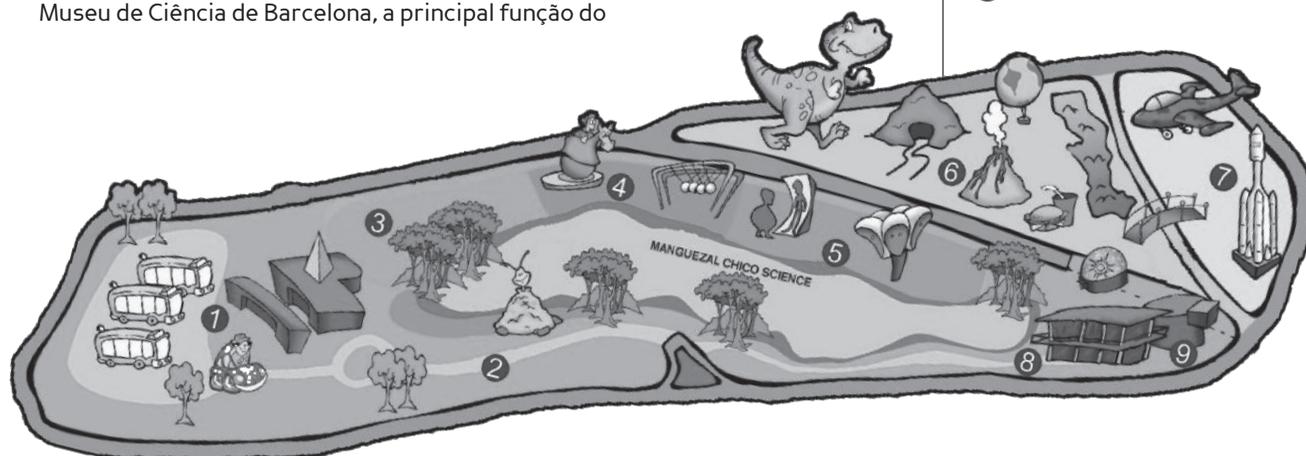
Museu e escola, essa parceria dá frevo

Em outros lugares diríamos que uma parceria bem sucedida dá "samba". Na terra do frevo e do maracatu, no entanto, essa é uma parceria que faz as estruturas "ferverem"... de ideias, de curiosidade, de questionamentos. Buscando respostas a alguns desses questionamentos, professores e alunos vêm ao museu.

De acordo com J. Wagensberg, ex-diretor do Museu de Ciência de Barcelona, a principal função do museu de ciência é o estímulo. No Espaço Ciência, o estímulo vem de várias maneiras. Além das visitas agendadas e monitoradas, o museu ainda oferece alternativas como o *Museu Fácil*, encontro entre a Ação Educativa do Museu com professores, quando é discutida a pré-visita, através de oficinas, e da valorização, da observação e da curiosidade como caminhos para entender e explicar a realidade; a *Ciência Jovem*, a Feira Estadual de Ciências, que é realizada há 14 anos, envolvendo hoje mais de 200 escolas da rede pública e privada de Pernambuco e de outros estados; ou ainda o *Ciência Móvel*, um micro-ônibus equipado

"Em qualquer uma das trilhas escolhidas, o visitante tem contato com um museu vivo, onde as coisas 'acontecem' e a partir daí as leis da natureza são 'sentidas' e 'experimentadas'."

Arquivo Espaço Ciência / PE

1. **Recepção**
2. **Trilha Ecológica**
3. **Área Água**
4. **Área Movimento**
5. **Área Percepção**
6. **Área Terra**
7. **Área Espaço**
8. **Centro Educacional**
9. **Auditório**

com exposições científicas interativas, telescópios e planetário inflável, que percorre cidades do interior do estado ou de outras regiões, buscando sempre a popularização da ciência.

Responsabilidade social com outro jeito de acontecer

"Boa tarde, meu povo todo, boa tarde toda essa gente. Tô cansada, mas tô feliz. Feliz por estar aqui. São as águas salobras do manguezal, cheias de peixes, crustáceos e moluscos que eu venho a proteger, que eu venho apreciar. Muitas histórias também gosto de contar. Aqui nesse manguezal tem muita gente a passear, muita gente a pesquisar... é menino, é pescador, é curioso, pessoas do bem. Mas não precisam ter medo de mim..."

Com essa saudação, travestida de *vovó do mangue*, figura do folclore local, que segundo a lenda, protege o manguezal, Josilene Dias, 16 anos, e moradora de uma das várias favelas que cercam o museu, faz a abertura de uma das peças de teatro que hoje são corriqueiramente apresentadas no Espaço Ciência. A ciência, através da linguagem teatral, foi transformada em um dos projetos que compõem o Programa Social, no qual alunos da rede pública de ensino, oriundos de comunidades de baixa renda, principalmente aquelas situadas no entorno do museu, têm atividades que os colocam diretamente com a ciência do dia-a-dia.

Os jovens são incentivados também a aperfeiçoarem a sua escolaridade formal, com bolsas de iniciação científica, e ainda têm a possibilidade de

Arquivo Espaço Ciência / PE

"As ações sociais desenvolvidas pelo museu têm refletido na melhoria da condição de vida da comunidade do entorno do Espaço Ciência, capacitando uma média anual de 1.000 adolescentes e jovens, público esse que passa efetivamente a ser incluído em iniciativas de fomento à cultura, ao saber-fazer científico e às novas tecnologias."

ingressarem no mercado de trabalho, seja no próprio museu ou em outras instituições parceiras do programa. Esse projeto vem fazendo com que jovens que nunca pensaram em fazer teatro tenham sua auto-estima elevada. Ao subirem aos palcos para fazer divulgação científica, ampliam seus conhecimentos de ciência, fato que tem se refletido diretamente no seu desempenho escolar e no seu cotidiano social.

Outros projetos importantes de inclusão social também são alavancados pelo museu. O *Jardim da Ciência*, direcionado a alunos do ensino médio da rede pública, na faixa de 16 a 21 anos, é um curso profissionalizante na área de jardinagem que alterna aulas de paisagismo e de botânica com noções de cidadania. O projeto oferece oportunidade de um aprendizado multidisciplinar, abrindo perspectivas de ingresso dos jovens capacitados no mercado de trabalho; alguns ex-alunos, inclusive, já foram indicados para empresas terceirizadas na área, e

também absorvidos para manutenção dos jardins no museu. O *Clicidadão*, um projeto de inclusão digital que vai além da apropriação do uso do computador, equipamento este utilizado como ferramenta para sistematização do conhecimento apreendido e discutido com o grupo, prima pela formação dos adolescentes e jovens como protagonistas de sua própria história. Tem ainda o *Projeto Gepeto,* que vem estimulando a confecção de brinquedos e jogos educativos, por jovens selecionados em escolas da rede pública de ensino, para abastecimento da loja do museu.

O Espaço Ciência tem atuado também em parceria com o programa *Liberdade Assistida*, medida socioeducativa prevista no Estatuto da Criança e do Adolescente para jovens de 12 a 18 anos que cometeram atos infracionais, visando a recuperação e à ressocialização de adolescentes e jovens. Através do *Projeto Esporte e Ciência,* o museu atende um grupo de mulheres, também das comunidades de baixa renda do entorno, com aulas de informática, intercaladas com aulas de ginástica e caminhada. Mantém ainda parceria com ONGs e serviços públicos de saúde, no intuito de melhoria da qualidade de vida da população como um todo.

As ações sociais desenvolvidas pelo Museu têm refletido na melhoria da condição de vida da comunidade do entorno do Espaço Ciência, capacitando uma média anual de 1.000 adolescentes e jovens, público esse que passa efetivamente a ser incluído em iniciativas de fomento à cultura, ao saber-fazer científico e às novas tecnologias.

Ao assumir esse papel de formação do cidadão capaz de interferir criticamente em seu meio, o Espaço Ciência desenvolve assim uma iniciativa de fomentador do desenvolvimento local, mobilizando pessoas e instituições, criando oportunidades de apreensão do conhecimento, possibilidades de inserção no mercado de trabalho, favorecendo as perspectivas de melhoria das condições de vida da população local. Assim, os projetos sociais, bem como a ação educativa, desenvolvidos no Museu, reiteram o conceito da importância dos museus, na estimulação da atitude intelectual ativa, pois promovem capacidade de ler, compreender e expressar opinião de caráter científico.

Antonio Carlos Pavão é doutor em Química, professor da Universidade Federal de Pernambuco e, desde 1995, diretor do Espaço Ciência, o museu de Pernambuco dedicado à Ciência. Desenvolve pesquisa na área de Química quântica computacional, e trabalhos em Educação para a Ciência e divulgação científica.

Angela Bezerra de Souza Leitão é licenciada em Ciências Sociais, com especialização em Recursos Humanos na Educação e Coordenação Pedagógica e Supervisão Escolar pela Universidade Federal de Pernambuco. Desenvolve pesquisa sobre a aprendizagem em museus de ciências.

Giovana Mesquita é mestranda em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, jornalista e ex-coordenadora da Comunicação do Espaço Ciência.

Iolanda Nunes Goulart é licenciada em Ciências Sociais, com especialização em Administração Escolar e Planejamento Educacional, pela Universidade Federal de Pernambuco, e coordenadora do Programa Social do Espaço Ciência.

Sob a tumba dos heróis:

o Panteão dos Inconfidentes no Museu da Inconfidência em Ouro Preto*

RICARDO ROCHA

Desde sempre, a arquitetura monumental é aparato de legitimação do poder. Na Grécia antiga o surgimento do *hérôon*, o monumento ao herói, representa ao mesmo tempo um processo de "modernização", de secularização em relação ao universo mítico-religioso, na medida em que se passa do culto de um deus ou de sua encarnação terrena ao culto de uma pessoa "comum"; e de mitificação, pois o herói é elevado à categoria de um semideus.

Desse modo, ele é colocado a serviço (ideológico) dos vivos, que reivindicam sua herança: ao cultuar um ancestral ilustre, um *príncipe fundador*, os herdeiros do príncipe-herói procuravam preservar valores cuja continuidade estava sendo colocada em risco diante do novo sistema social e político que se instaurava – a *pólis*.

Logos e *mythos*, mito e razão, moderno e arcaico se entrelaçam, portanto, na origem mesma do monumento ao herói. Tal constatação permite explicar, em parte, a possibilidade de um *monumento moderno* diante de seu paradoxo aparente – se admitimos que um monumento propõe a permanência de determinados valores e que a modernidade, entendida em um quadro amplo, constitui um processo de contínua mudança, pressupondo o questionamento de todo e qualquer valor herdado (basta lembrar as vanguardas artísticas e seu ímpeto destrutivo). O *hérôon* é já um expediente "moderno" de legitimação do poder.

Do culto ao herói na Grécia antiga, passando pela mania das estátuas da França novecentista, até a arquitetura moderna no Brasil, o monumento ao herói (militar, cultural, etc.) constitui um fenômeno de *longa duração* que, assim entendido, permite surpreender, inclusive, as contradições em determinadas operações realizadas pelos protagonistas de nosso modernismo.

Um monumento moderno brasileiro

O primeiro monumento, literalmente falando, realizado por um arquiteto ligado a corrente que se tornou hegemônica a partir de meados da década de 1940 no panorama da arquitetura moderna brasileira

*(Texto adaptado; originalmente é parte da tese "Monumentos no Brasil: arquitetura, autoridade e modernidade". São Paulo: FAU/USP, 2006.)

Ricardo Rocha / Coleção particular

Visão frontal do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, Minas Gerais.

– a "Escola Carioca" de Lucio Costa e Oscar Niemeyer – foi o Panteão dos Inconfidentes, obra localizada no interior do Museu da Inconfidência, na antiga capital de Minas Gerais, Ouro Preto. O projeto foi elaborado no âmbito do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN; órgão criado em 1937 por Gustavo Capanema, ministro da Educação no governo de Getúlio Vargas e ligado a intelectuais modernistas) pelo arquiteto José de Souza Reis (1909-1986). Reis foi um dos primeiros colaboradores de Rodrigo Melo

> "Logos *e* mythos*, mito e razão, moderno e arcaico se entrelaçam, portanto, na origem mesma do monumento ao herói."*

Franco de Andrade (primeiro diretor do SPHAN), junto com Carlos Leão e Paulo Thedim Barreto (outros dois arquitetos do serviço, o primeiro deles integrante do referido grupo de arquitetos carioca).

Culto cívico nacional

A "sacralização" da Inconfidência Mineira e de Tiradentes havia sido iniciada por simpatizantes das idéias republicanas ainda no Império. Transformado em herói nacional em 1890, com sua mitologia sendo encampada pelo Estado Novo e pelo regime militar que o declarou patrono da nação, Tiradentes, como diz José Murilo de Carvalho (Carvalho, 1990), é um herói "esquartejado", reivindicado por diferentes tendências, da esquerda à direita.

Em relação ao Panteão dos Inconfidentes, lembrando que alguns deles haviam retornado ao país após a Independência, a iniciativa do repatriamento das cinzas dos mortos no degredo partiu de Augusto de Lima Júnior, que em 1936 enviou a Getúlio Vargas o livro "O amor infeliz de Marília e Dirceu", com uma dedicatória onde faz a solicitação:

> "Vós Sr. Dr. Getúlio Vargas, amigo dos escritores e dos artistas, compreendereis a razão deste pedido que vos dirigimos e vossas próprias mãos deverão depositar na sepultura número 11 da matriz de Antônio Dias, as escassas cinzas que forem encontradas em Moçambique." (Lima Jr., 1968, p. 187).

Dela se depreende que não havia ainda a ideia de se construir um panteão ou um museu da Inconfidência. Vargas chama então à fazenda onde descansava o escritor e Gustavo Capanema para elaborarem um decreto atendendo ao pedido. Redigido por Lima Júnior, ele prevê em seu artigo terceiro que "à cidade de Ouro Preto ficará confiada a guarda desses despojos, que receberão culto cívico nacional, em monumento que lhes será consagrado" (Lima Jr., 1968, p. 189). Paralelamente ao tombamento de Ouro Preto (1933), fica definida a intenção de construir um monumento cívico nacional na cidade-monumento, dentro da política de regionalização das atividades culturais do Ministério da Educação.

O museu

Em 1938, com a entrada em funcionamento da Penitenciária Central de Neves, a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, transformada em presídio desde 1907, é reivindicada pelo governo federal, baixando-se o decreto de criação do Museu da Inconfidência.

O SPHAN iniciou em seguida as obras de restauração e adaptação, suprimindo as alterações realizadas em 1907, em conformidade com o projeto original setecentista, cujas cópias foram trazidas de Portugal. Concebidas por outro arquiteto do serviço, Renato Soeiro, que substituiria posteriormente Rodrigo Melo Franco na direção do órgão, as obras foram executadas pelo engenheiro Francisco Antônio Lopes e, entre outras coisas, foi feita a reconstrução completa da cobertura, desde o madeiramento até a substituição das telhas francesas por telhas recurvas do tipo antigo; a recolocação de assoalhos, forros e

reboco; e a modernização das instalações elétrica e sanitária (FUNARTE, 1984).

A planificação geral do museu foi sugestão do historiador Luís Camilo de Oliveira Neto.

> "Em torno do tema central da Inconfidência, é feita a documentação do estágio de desenvolvimento da cultura de Minas Gerais ao tempo daquele evento, considerado em seu sentido mais abrangente: a evolução social da comunidade em sua marcha apropriadora dos meios de transporte, dos materiais de construção civil, dos recursos de iluminação de rua e de interiores, dos elementos de utilidade doméstica no meio rural e urbano, da construção e decoração de templos, da arte mobiliária, da arte popular e erudita." (FUNARTE, 1984, p. 17)

A disposição das peças nos diferentes ambientes, por sua vez, foi concebida pelo suíço Georges Simoni, incluindo a ambientação dada ao pavimento térreo, onde se localizava a sala dedicada ao Aleijadinho e onde se encontra o Panteão dos Inconfidentes. Do trabalho de Simoni, entretanto, pouca coisa resta. Recentemente, o museu passou por uma remodelação tanto de sua filosofia quanto de sua museografia – esta última a cargo do francês Pierre Catel.

O Panteão

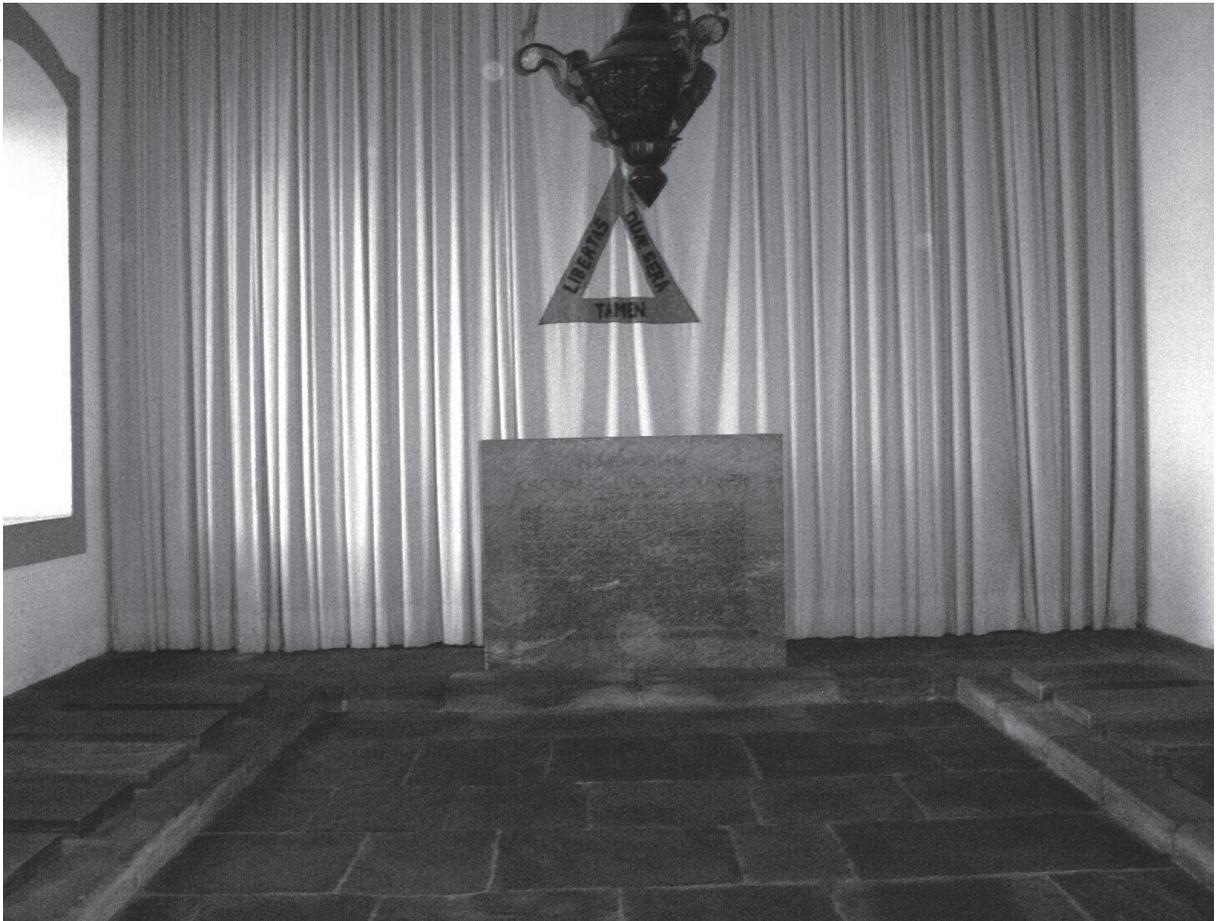
Ponto de partida para a organização do museu, aberto no bicentenário de nascimento de Tomás Antonio Gonzaga, em 1944, o Panteão foi inaugurado antes, no sesquicentenário da morte de Tiradentes, em 21 de abril de 1942. Redimia-se, assim, não somente o destino dos inconfidentes mineiros como a própria edificação do museu, na medida em que fora construída através de trabalho forçado, como denunciava Gonzaga nas suas célebres "Cartas Chilenas", para abrigar em parte uma prisão.

Sobre o projeto, há um valioso relato do próprio José Reis em texto existente no Arquivo Noronha Santos (REIS, 1984):

> "Recordo-me que Rodrigo [Melo Franco], já a esta época amigo do Oscar [Niemeyer], no contato permanente relacionado ao Hotel de Ouro Preto, pediu-lhe uma ideia para o futuro mausoléu, mas creio que o arquiteto, então muito empenhado nos assuntos da Arquitetura moderna, não mostrou maior interesse pelo mesmo e apenas esboçou um 'croquis' indicando uma espécie de columbário para abrigar as urnas mortuárias, o que, evidentemente, não correspondia à magnitude daquele evento histórico nacional."

Descontando-se o suave tom de crítica ao amigo Oscar Niemeyer – com o qual (e mais Jorge Moreira) havia obtido o 2° lugar no concurso para o Ministério da Fazenda em 1936 e feito o projeto (com Olavo Redig Campos) para o Instituto Nacional de Puericultura – mais de quarenta anos depois do episódio, José Reis dá entender que pôde fazer o projeto em virtude da atitude um tanto relapsa de Niemeyer: "foi assim que o diretor pensou em utilizar os meus préstimos profissionais levando-me a uma séria concentração no problema."

Esta *séria concentração no problema* ocorreu da seguinte forma: "Comecei por visitar o local a fim de firmar a escolha definitiva da sala, no final de um trajeto contínuo, da entrada até o pátio central do

Ricardo Rocha / Coleção particular

O solene Panteão dos Inconfidentes, no interior do Museu dos Inconfidentes.

prédio [do Museu] e por examinar mais de perto a natureza das pedras locais que poderiam utilizar-se no trabalho." A "sala" do Panteão foi, portanto, escolhida pelo arquiteto, que realizou ao mesmo tempo uma consideração minuciosa das possibilidades de utilização dos materiais (pedras) locais:

> "Aí constatamos a existência de duas espécies distintas: a chamada Itacolomito, tirada em lascas, que já constituía o piso geral do andar térreo, e a outra, de

> mesma fonte, a serra do Itacolomi, mas de consistência muito mais dura, e que serviu para a fábrica das opulentas cantarias da Casa de Câmara. Neste eu me fixei, pensando também em tirar partido do colorido variado que apresenta, desde o amarelo dourado até o vermelho vivo, passando por nuances diversas na cor de ferrugem, de violeta etc. Bem como do contraste que poderia oferecer com a outra, do piso, com suas lascas (chamacotadas)";

e dos problemas encontrados – "na sala destinada ao mausoléu havia dois problemas: a entrada em grande arco de volta completa, gradeado ao tempo da Cadeia, e a posição assimétrica das duas janelas da parede frontal que abrem para a Praça".

A entrada em arco foi resolvida bem ao *modus operandi* do SPHAN, "o vão de entrada da sala foi restabelecido em sua provável forma retangular anterior e reduzido em suas dimensões de forma a produzir maior impacto à entrada do Panteon". E a questão das aberturas assimétricas ensejou uma nota original absolutamente adequada ao projeto e que constitui mesmo um de seus achados: "A assimetria das janelas do fundo foi encoberta com a grande bandeira da Inconfidência formando uma cortina em toda a extensão da parede."

Definido o local, escolhidos os materiais da região em função de suas qualidades particulares, corrigidos os problemas encontrados, restava acentuar o caráter solene do lugar. E aí não faltaram referências ao espaço sagrado:

> "Para a homenagem principal a Tiradentes e demais inconfidentes indiquei um grande bloco em forma de prisma horizontal de cor vermelha como se fora uma área de altar cercado pelos dois lados com as pedras tumulares sobre as pequenas covas contendo as urnas com as cinzas dos heróis da pátria."

Se os materiais remetiam à região e à própria edificação do museu, pequenos detalhes procuravam estabelecer outros pontos de contato com o passado: "A fim de compor as inscrições das lápides e do bloco talhado em cantaria lavrada, compusemos um alfabeto inspirado diretamente nas letras das sepulturas existentes no claustro do Mosteiro de São Bento, contemporâneas aproximadas da insurreição de 1789."

Em seguida Reis menciona as dificuldades na execução da obra, desde a extração nas pedreiras, passando pela mão-de-obra – as pedras foram aparelhadas e talhadas a bisel por dois portugueses

> ***"Definido o local, escolhidos os materiais da região em função de suas qualidades particulares, corrigidos os problemas encontrados, restava acentuar o caráter solene do lugar. E aí não faltaram referências ao espaço sagrado (...)."***

estabelecidos no Rio de Janeiro, Ramalhão e Almeida, que *guardavam a boa técnica dos canteiros antigos* – chegando finalmente ao transporte por trem.

Em 1941(?) faltava apenas o agenciamento, na sala que antecede o Panteão – onde ficam também as lápides de Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira, mulher de Inácio José Alvarenga Peixoto e de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, a Marília de Dirceu (Tomás Antônio Gonzaga) – das duas peças da forca usada para o suplício de Tiradentes, solicitadas ao Museu Histórico Nacional:

> "E à noite, no pequeno quarto do Hotel Toffolo enquanto eu quebrava a cabeça imaginando um arranjo adequado, a associação ao Cristo crucificado impôs-se fácil e assim, dia seguinte, foi só procurar um bloco de pedra nos quintais da vizinhança juntamente com o estudante estagiário Cássio Damásio que, devidamente entalhado pelo Ramalhão, permitiu armar as duas peças em forma de cruz fazendo silhueta junto à parede em que ficaram expostos os autos de condenação."

A associação ao Cristo crucificado, com o arranjo das duas peças da forca em forma de cruz, impôs-se fácil na mente do arquiteto porque era algo há muito presente no imaginário ligado ao herói, como indicam os versos de Castro Alves – *Ei-lo, o gigante da praça,/O Cristo da multidão!/É Tiradentes que passa.../Deixem passar o Titão.*

Independentemente das alusões ao sagrado – ou por causa delas – o resultado "convence". O visitante é envolvido pelos restos mortais dos Inconfidentes, em um espaço voltado para o altar do Cristo-Tiradentes, que teria se sacrificado pelo ideal representado pela bandeira posta ao fundo. Entrando pela ante-sala, esse percurso direcional é reforçado, indo da força à redenção heróica no Panteão. Tudo isso matizado por uma suave luz natural.

Sob a tumba dos heróis

Como os círculos concêntricos que se formam na superfície da água quando atiramos uma pedra, Panteão, museu-mausoléu e cidade-monumento reverberam entre si e no imaginário nacional. Mas por debaixo da placidez aparente das águas e páginas da História Oficial, na profundidade dos alicerces, sob a tumba dos heróis, as estórias são outras...

Ouro Preto passou a ser celebrada como o berço da emancipação política e cultural do país com Tiradentes e Aleijadinho, Inconfidência e Barroco *mineiros* – o que explica a fascinação dos modernistas e dos arquitetos cariocas com as Gerais.

A antiga Casa de Câmara e Cadeia, erguida por um poder despótico contra o qual se insurgiram os próprios inconfidentes é resignificada tornando-se símbolo de um passado de glórias artísticas e atos heróico-libertários – sendo evidente que a eficácia da transformação associa-se as características da própria edificação enquanto "monumento", com sua presença destacada, que se impõe na paisagem ouro-pretana. Mecanismo que funciona não apenas como espelho da identidade nacional e, portanto, como instrumento de coesão social; mas, ainda, como artefato de legitimação de poder. Fina ironia. A redenção do edifício que guarda um lamento em cada uma de suas pedras, enquanto forma de "recuperar"

uma obra exemplar de arquitetura setecentista, se realiza com a construção de um mausoléu para as cinzas dos inconfidentes. Saindo da prisão para o exílio e neste encontrando a morte, eles retornam para descansarem por toda a eternidade... em uma antiga prisão!

Quanto ao Panteão, a discreta intervenção de caráter mimético, ao mesclar a organização do espaço religioso aos símbolos da Inconfidência, constrói um local de culto a um ideal "sagrado": o passado mitificado da redenção nacional.

O paradoxo de um monumento moderno explica-se pela necessidade de valorização e mitificação de determinados aspectos de "nosso" passado, como estratégia fundamental para forjar a identidade do Brasil moderno – e para legitimar o governo que a inventou.

"Como os círculos concêntricos que se formam na superfície da água quando atiramos uma pedra, Panteão, museu-mausoléu e cidade-monumento reverberam entre si e no imaginário nacional."

Ricardo Rocha é arquiteto e urbanista (UFES, 1996); professor de Arquitetura nos cursos de graduação da UFSM (Santa Maria, RS), leciona também no curso de mestrado em Patrimônio Cultural daquela instituição; mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura (UFRGS, 2001), e doutor em História da Arquitetura (USP, 2006), realizou estudos de pós-doutorado na Universidade do Porto (Portugal).

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, José (1990). *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

FUNARTE (1984). *Museu da Inconfidência*. Rio de Janeiro, 1984.

LIMA JR., Augusto de (1968). *História da Inconfidência de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

MILLIET, Maria A. (2001). *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REIS, José (1984). *Documentário sobre Rodrigo Melo Franco de Andrade e da fase inicial do SPHAN*. Rio de Janeiro, 1984 (datil.).

Memory

by H. P. Lovecraft

Written in 1919

Published May 1923 in *The National Amateur*, v. 45, p. 5, 9.

In the valley of Nis the accursed waning moon shines thinly, tearing a path for its light with feeble horns through the lethal foliage of a great upas-tree. And within the depths of the valley, where the light reaches not, move forms not meant to be beheld. Rank is the herbage on each slope, where evil vines and creeping plants crawl amidst the stones of ruined palaces, twining tightly about broken columns and strange monoliths, and heaving up marble pavements laid by forgotten hands. And in trees that grow gigantic in crumbling courtyards leap little apes, while in and out of deep treasure-vaults writhe poison serpents and scaly things without a name. Vast are the stones which sleep beneath coverlets of dank moss, and mighty were the walls from which they fell. For all time did their builders erect them, and in sooth they yet serve nobly, for beneath them the grey toad makes his habitation.

At the very bottom of the valley lies the river Than, whose waters are slimy and filled with weeds. From hidden springs it rises, and to subterranean grottoes it flows, so that the Daemon of the Valley knows not why its waters are red, nor whither they are bound.

The Genie that haunts the moonbeams spake to the Daemon of the Valley, saying, "I am old, and forget much. Tell me the deeds and aspect and name of them who built these things of Stone". And the Daemon replied, "I am Memory, and am wise in lore of the past, but I too am old. These beings were like the waters of the river Than, not to be understood. Their deeds I recall not, for they were but of the moment. Their aspect I recall dimly, it was like to that of the little apes in the trees. Their name I recall clearly, for it rhymed with that of the river. These beings of yesterday were called Man".

So the Genie flew back to the thin horned moon, and the Daemon looked intently at a little ape in a tree that grew in a crumbling courtyard.

Memória

por H. P. Lovecraft

Escrito em 1919

Publicado em maio de 1923 em *The National Amateur*, vol. 45, p. 5, 9.

Este texto foi convertido em PDF por Agha Yasir www.ech-pi-el.com e traduzido para o português por KA-AK-KIM www.contoaberto.org

No vale de Nis, a amaldiçoada lua minguante lustra palidamente e rasga um caminho para sua luz com chifres fracos pela folhagem letal de uma grande árvore. E nas profundezas do vale onde os claros não alcançam, movem-se formas não concebidas para serem contempladas. É espessa a pastagem em cada declive, onde ervas daninhas e trepadeiras rastejam entre os palácios de pedra em ruínas, entrelaçando-se firmemente sobre colunas quebradas e monólitos estranhos, e erguendo pavimentos marmóreos assentados por mãos esquecidas. E nas árvores que crescem gigantescas nos pátios em ruínas saltam pequenos macacos, enquanto dentro e fora de profundas câmaras-de-tesouro se retorcem serpentes venenosas e coisas escamosas sem um nome. Vastas são as pedras as quais dormem sob crostas de musgo úmido, e enormes eram os muros das quais elas caíram. Por muito tempo os construtores dessas muralhas as ergueram, e na verdade elas ainda têm uma nobre serventia, de modo que embaixo delas o sapo cinzento faz a sua habitação.

No mais fundo do vale, corre o rio Than, cujas águas são enlodadas e cheias de ervas daninhas. De nascentes ocultas ele se levanta, e desce em grutas subterrâneas, de forma que o Demônio do Vale não sabe porque suas águas são vermelhas, nem onde são seus limites.

O Gênio que assombra o raio de luar disse ao Demônio do Vale, “eu sou velho, e me esqueço muito das coisas. Conte-me as façanhas, o aspecto e o nome daqueles que construíram estas coisas de pedra”. E o Demônio respondeu, “eu sou a Memória, e sou sábio na arte do passado, mas também sou muito velho. Estes seres eram como as águas do rio Than, incompreensíveis. Suas ações eu não as recordo, porque elas eram apenas coisa de momento. O aspecto deles, sim, eu me recordo vagamente, era parecido com o dos pequenos macacos nas árvores. Seu nome, eu recordo claramente, porque rimava com o do rio. Foram chamados estes seres de ontem Homem”.[1]

Então o Gênio voou de volta à lua magra em formato de chifre, e o Demônio olhou atentamente para um pequeno macaco em uma árvore que crescia em um pátio em ruínas.

1 A opção por manter o nome do rio, “Than”, que faria rima com “Man” (Homem), no original em inglês, justifica-se pela sonoridade ainda reminiscente e pela fidelidade à ideia do autor. [N.T.]

Memento

A poet's autobiography is his poetry.
Anything else is just a footnote.
(Yevgeny Yevtushenko)

by Yevgeny Yevtushenko

Written in 1974

Published in
The face behind the face

Translated by Arthur Boyars amd Simon Franklin

Like a reminder of this life
of trams, sun, sparrows,
and the flighty uncontrolledness
of streams leaping like thermometers,
and because ducks are quacking somewhere
above the crackling of the last, paper-thin ice,
and because children are crying bitterly
(remember children's lives are so sweet!)
and because in the drunken, shimmering starlight
the new moon whoops it up,
and a stocking crackles a bit at the knee,
gold in itself and tinged by the sun,
like a reminder of life,
and because there is resin on tree trunks,
and because I was madly mistaken
in thinking that my life was over,
like a reminder of my life -
you entered into me on stockinged feet.
You entered - neither too late nor too early -
at exactly the right time, as my very own,
and with a smile, uprooted me
from memories, as from a grave.
And I, once again whirling among
the painted horses, gladly exchange,
for one reminder of life,
all its memories.

Memento

A autobiografia de um poeta é a sua poesia.
Todo o resto não passa de uma nota de rodapé.
(Yevgeny Yevtushenko)

por Yevgeny Yevtushenko

Escrito em 1974

Publicado em
The face behind the face

Traduzido do inglês para o português por KA-AK-KIM
Traduzido do russo para o inglês por Arthur Boyars e Simon Franklin

Como uma lembrança desta vida
de bondes, sol, pardais,
e o descontrole leviano
de torrentes saltando como termômetros,
e porque os patos estão grasnando em algum lugar
sobre o estalido do último, gelo, fino como uma folha de papel,
e porque as crianças choram amargamente
(lembre-se de como são doces as vidas das crianças!)
e porque no embriagado tremeluzir da luz das estrelas
a lua nova se alvoroça,
e uma meia repuxa um pouco ao joelho,
dourada em si mesmo e colorida pelo sol,
como uma lembrança da vida,
e porque há resina sobre os troncos das árvores,
e porque eu estava loucamente enganado
em pensar que minha vida estava terminada,
como uma lembrança de minha vida –
você entrou em mim com pés de meia.
Você entrou – nem muito tarde também não muito cedo –
exatamente no momento certo, como minha,
e com um sorriso, me desarraigou
das memórias, como de um sepulcro.
E eu, mais uma vez rodopiando entre
os cavalos pintados, de bom grado troco,
por uma única lembrança da vida,
todas as suas memórias.

Programa de Formação e Capacitação em Museologia: oficinas de capacitação para profissionais de museus

ÁTILA TOLENTINO

Uma das primeiras ações do Ministério da Cultura na gestão do ministro Gilberto Gil foi propor linhas programáticas para uma política nacional voltada para o setor museológico brasileiro. Após um debate com a comunidade museológica, o Ministério da Cultura lançou, no mês de maio de 2003, as bases da política do Governo Federal para o setor, com a apresentação do caderno *Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania*.[1]

O objetivo da política é "promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país".

Para tanto, a Política Nacional de Museus apresenta sete eixos programáticos, que norteiam as ações a serem desenvolvidas: 1) Gestão e configuração do campo museológico; 2) Democratização e acesso aos bens culturais; 3) Formação e capacitação de recursos humanos; 4) Informatização de museus; 5) Modernização de infraestruturas museológicas; 6) Financiamento e fomento para museus; e 7) Aquisição e gerenciamento de acervos museológicos. Destes eixos, o primeiro a ser colocado em prática foi o referente à formação e capacitação de recursos humanos em museologia, cuja proposta de desdobramento veio apresentada junto ao caderno da Política Nacional de Museus.

1 A primeira apresentação pública do texto sobre as bases para a Política Nacional de Museus foi no mês de março de 2003, quando foram realizadas reuniões junto à comunidade museológica para discutir o tema. Posteriormente, o texto foi disseminado por meio eletrônico para que pudessem ser apresentadas sugestões.

Acervo IBRAM

Ação educativa em museus com Maria Célia em Belém/PA, em 2007

As oficinas de capacitação decorrem do Eixo de Formação e Capacitação da Política Nacional de Museus. O Departamento de Museus e Centros Culturais/Iphan tem promovido oficinas em parceria com secretarias e fundações de cultura, universidades, prefeituras e diversos outros órgãos que entendem a necessidade de promover o aprimoramento dos profissionais que atuam nos museus brasileiros.

A partir do trabalho coordenado pela museóloga Maria Célia Teixeira Moura Santos, da Universidade Federal da Bahia, intitulado *Programa de Formação e Capacitação em Museologia – Eixo Programático nº 3*, foram levantadas deficiências no campo da formação e apresentadas sugestões específicas sobre que ações deveriam ser realizadas. Entre os principais problemas identificados, foram apontados:

- Ausência de cursos de formação e capacitação na área da museologia, nas diversas regiões do país.
- Falta de familiaridade com a museologia, por parte dos profissionais de outras áreas que atuam nos museus.
- Inexistência, nos estados, de programas permanentes de formação e qualificação de profissionais que atuam nas instituições museológicas, com o objetivo de melhorar o desempenho dos museus.
- Falta de treinamento em serviço para as equipes que atuam nos diversos setores dos museus.
- Inexistência de campanhas de divulgação das instituições museológicas, dos cursos de formação e capacitação e da importância dos museus para o desenvolvimento do país.

Com base neste diagnóstico, verificou-se a necessidade de implantar diversas ações, dentre as quais destacamos a disponibilização de um

Acervo IBRAM

Oficina com Paulo Nascimento em Alfenas/MG, em 2007.

Acervo IBRAM

Implantação de Sistema de Museus com Simone Flores em Goiânia/GO, em 2008.

programa mínimo de capacitação, com estabelecimento de metas, acompanhamento e avaliação, para ser oferecido às diversas regiões. Em julho de 2004, o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) realizou um encontro em Brasília com representantes das Secretarias e Fundações Culturais dos Estados. O encontro permitiu discutir a realização das oficinas de capacitação em museologia e dos Fóruns Regionais de Museus, estes últimos com a finalidade de discutir o projeto de capacitação no Estado, a implantação dos sistemas locais de museus e a participação dos estados e municípios no Sistema Brasileiro de Museus. Neste encontro, as secretarias e fundações culturais ficaram encarregadas de apresentar as necessidades dos estados com relação à capacitação em museologia e uma proposta de calendário para a realização dos fóruns estaduais de museus.

O encontro resultou na realização de diversos fóruns e oficinas já em 2004, a partir do mês de setembro. Ao todo foram realizadas 14 oficinas nos Estados da Bahia, Maranhão, Roraima e Goiás – e três fóruns estaduais de museus – compreendendo o Rio Grande do Sul, Ceará e Piauí.

Neste mesmo ano, aconteceu o 1° Fórum Nacional de Museus (Salvador/BA – 13 a 17 de dezembro de 2004), onde foram oferecidas seis oficinas, permitindo a capacitação dos participantes nos seguintes temas: a) Projeto Museológico; b) Comunicação e Educação em Museus; c) Documentação Museográfica; d) Conservação: relação entre acervos e espaços edificados; e) Acervos Arqueológicos; e f) Pesquisa em Museus. Ao todo houve a capacitação de quase 1.500 profissionais em 2004.

Em 2005, o programa promoveu 68 oficinas e cursos e 17 fóruns e seminários, envolvendo mais de 4.600 participantes. Durante o ano, diversos estados promoveram a capacitação de profissionais da área museológica: Acre, Amazonas, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Sergipe, Tocantins, Rio Grande do Norte e o Distrito Federal.

O programa continuou a ampliar o seu alcance em 2006, com a realização de 79 oficinas e 11 fóruns e seminários. Acre, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Goiás, Maranhão, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Roraima, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe e Tocantins participaram dessas ações, e mais 4.500 pessoas foram capacitadas nos diversos cursos promovidos.

Em 2007 o programa de capacitação realizou 91 oficinas e seis fóruns, envolvendo Acre, Alagoas, Amapá, Bahia, Distrito Federal, Ceará, Goiás, Maranhão, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Paraná, Santa Catarina, Sergipe, São Paulo, Rio de Janeiro, Roraima, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e Tocantins. Além disso, como resultado de uma parceria com o Paraguai, foram promovidas seis oficinas e um fórum naquele país, permitindo o intercâmbio de experiências entre profissionais dos dois países. No total, foram capacitados cerca de 6.900 profissionais ao longo de 2007.

No ano de 2008 aconteceram 89 oficinas e dois fóruns até o mês de setembro, totalizando 5.165 alunos em todos os estados brasileiros (OBS.: na realidade só tenho os dados das oficinas, 3.165 alunos, mas incluí 2.000 participantes do Fórum de Florianópolis). Até dezembro de 2008 estão previstas mais 39 oficinas, somando 128 ao longo deste ano.

Atualmente o IBRAM oferece 14 oficinas:

- Museu, memória e cidadania
- Plano museológico: implantação, gestão e organização de museus
- Elaboração de projetos e fomento para a área museológica
- Ação educativa em museus
- Conservação de acervos
- Gestão e documentação de acervos
- Treinamento de equipes administrativas e de apoio
- Expografia
- Arquitetura em museus
- Implantação de sistemas de museus
- Museus e turismo
- Segurança em museus
- Museus e novas tecnologias de informação
- Estudos de público

Cabe ressaltar que as oficinas são avaliadas pelos participantes, com o objetivo de melhorar a condução dos cursos e, caso necessário, redefini-los. A avaliação leva em consideração os seguintes aspectos:

1. **Desempenho do instrutor**: a) domínio dos conteúdos abordados: conceitual e prático; b) condução dos trabalhos; c) estímulo aos participantes, d) incentivo à interação entre os participantes; e) metodologia utilizada em relação aos conteúdos abordados; f) clareza na apresentação dos conteúdos; g) resposta aos questionamentos; e h) relação dos conteúdos apresentados à realidade dos alunos.
2. **Avaliação do curso**: a) alcance dos objetivos; b) fornecimento de novas alternativas para a realização do trabalho do participante; c) aplicabilidade dos conteúdos ao trabalho do participante; d) promoção de troca de experiência entre os participantes; e) carga horária adequada; e f) bibliografia utilizada.
3. **Desempenho do próprio participante**: a) motivação para participar do curso; b) participação nas atividades desenvolvidas; c) contribuição com seu próprio conhecimento ou experiência nas atividades desenvolvidas no curso; e d) condições de aplicar, no seu trabalho, os conhecimentos adquiridos no curso.

O trabalho em parceria tem sido o principal motivo dos bons resultados apresentados pelo Programa de Formação e Capacitação em Museologia. A realização das oficinas e fóruns de museus é fruto de um trabalho em conjunto do Ministério da Cultura, por meio do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan), com as secretarias e fundações culturais, instituições museológicas e universidades, ou seja, é um trabalho da rede do sistema museológico brasileiro que se consolidou após o lançamento da Política Nacional de Museus.

Ao longo de todos os anos de aplicação do programa, já foram capacitados quase 25.000 profissionais e estudantes, envolvendo todos os estados e o Distrito Federal. A evolução do número de eventos realizados e de estados envolvidos revela a consolidação desse projeto e o interesse das diversas instâncias em garantir a formação necessária aos profissionais das instituições museológicas.

Outro ponto positivo do programa é sua abrangência em todas as regiões do país. O programa tem tido grande êxito no suprimento das deficiências de capacitação no país, abarcando, inclusive, os estados da região Norte, Nordeste e Centro-oeste, que comumente são as regiões menos beneficiadas com os programas de apoio do governo. Assim, o programa tem cumprido plenamente as ações de formação e capacitação de recursos humanos previstas no Eixo de Formação e Capacitação da Política Nacional de Museus.

"Ao longo de todos os anos de aplicação do programa, já foram capacitados quase 25.000 profissionais e estudantes, envolvendo todos os estados e o Distrito Federal."

MATERIAL PESQUISADO

BAHIA. *Programa de Formação e Capacitação na Área da Museologia – Eixo 3 – Projeto-Bahia. Relatório de Atividades 2003/2004*. Bahia: 2004.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania*. Brasília: MinC, 2003.

——. *Política Nacional de Museus - Relatório de Gestão 2003/2004*. Brasília: MinC, 2004.

NÚCLEO DE ESTUDOS MUSEOLÓGICOS/UFSC. *Relatório de Atividades – Período 2003 – 2005*. Florianópolis: UFSC, 2005.